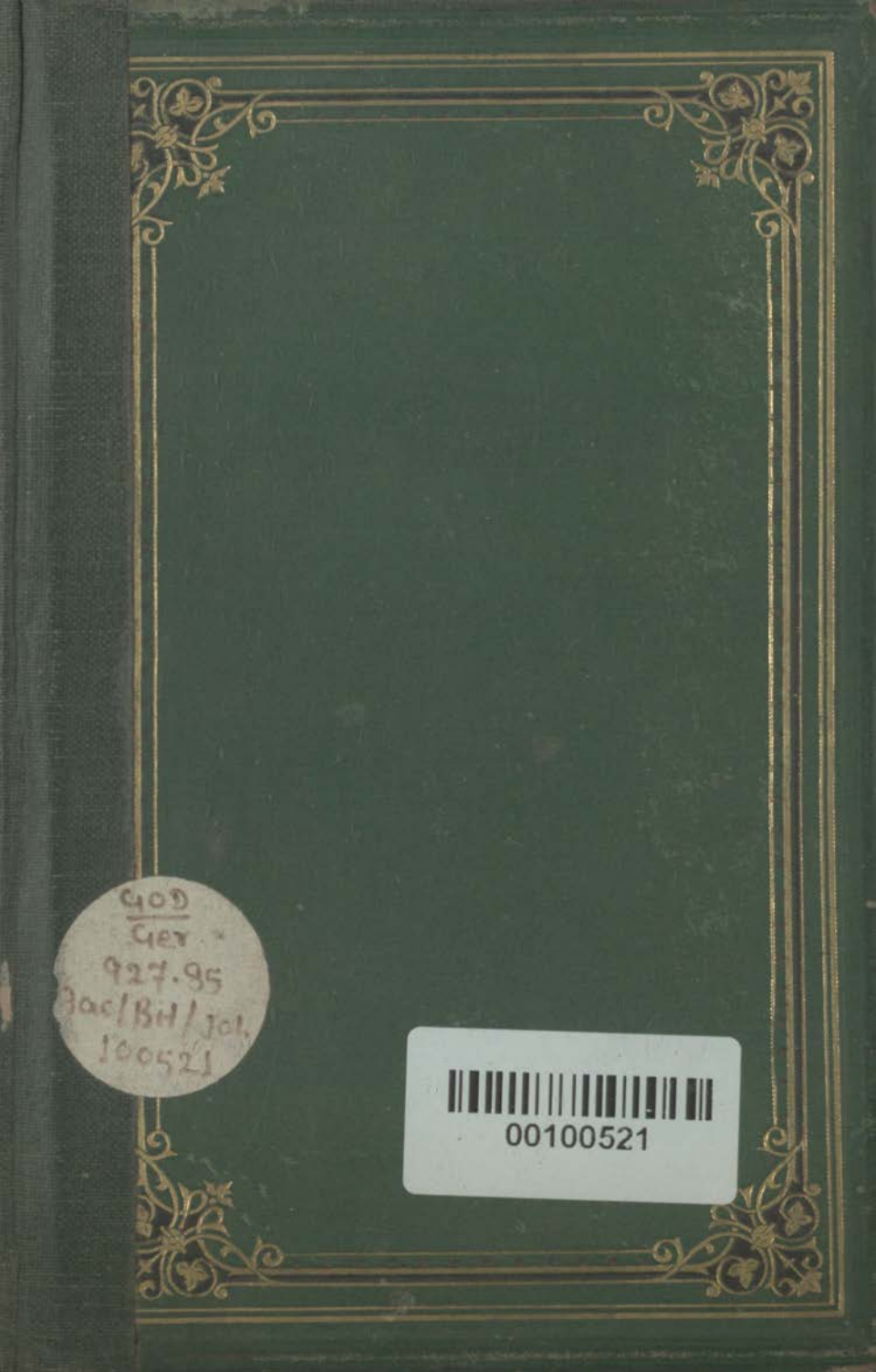
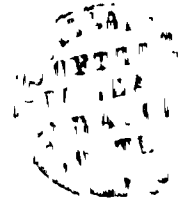

GOD
Ger
927.95
Bac/BH/Jol.
100521
00100521

00100521

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 20 February, 2020

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON



C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

100521 a

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

— 00h 23

DRITTER BAND.

Vol III

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

God
BCC 9.29 .85
Bac / Brit John
100521

INHALT

DES DRITTEN BANDES.

		Seite
G.	Die H-moll-Messe	1
H.	Das Magnificat und die übrigen lateinischen Kirchenstücke	49
J.	Die weltlichen und Gelegenheits-Cantaten	71
K.	Die Orgel-Werke	136
L.	Die Clavier- und die übrigen Instrumental-Compositionen	150
X.	Fortsetzung der Lebensgeschichte und Ende	190

G.

Die H-moll-Messe.

Dieses grosse Werk, welches ein ausgezeichneter Musik-Gelehrter unserer Zeit*) mit Recht „einen kostbaren Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst, allen übrigen Nationen bisher unerreichbar", genannt hat, verdankt, wie wir gesehen haben, seine Entstehung nicht einem ursprünglich einheitlichen Gedanken.

Wie in dem Geiste des von dem evangelischen Bewusstsein des Protestantismus durchdrungenen Meisters der Plan entstehen und reifen konnte, eine „katholische hohe Messe" zu setzen, wird vielleicht für immer unerklärt bleiben. Für die beiden ersten Sätze, welche seinem der katholischen Religion angehörigen Landesherrn bestimmt waren, besteht hierüber kein Zweifel. Vielleicht, dass der nie ruhende Geist des gewaltigen Mannes es nicht über sich vermocht hat, diese Sätze gleichsam als einen Torso der Nachwelt in ihrer ursprünglichen Beschränkung zurückzulassen, und dass er deshalb an die weitere Ausarbeitung des Uebrigen gegangen ist. Wir haben gesehen, dass er hierbei, wie bei den kurzen Messen, jedoch nicht in dem dort bemerkten Umfange, bereits vorhandene Arbeiten benutzt hat.

Auch hier ist nicht bekannt, wann das grosse Werk, dessen erste beiden Sätze im Jahre 1733 an

*) Marx. Berliner Allgemeine Musik-Zeitung. I. Nr. 51, S. 409.

Friedrich August II. eingereicht worden waren, in seiner Gesammtheit vollendet worden ist.

Wir geben, wie bei den früher besprochenen Arbeiten Bach's, unseren Lesern zunächst den Text in deutscher Uebersetzung.*)

I. Theil. Kyrie.

Bitte um Erbarmen an Gott und Christus.

1. Chor. (fünfst.) (H-moll 4/4.) Kyrie. Ewiger, erbarme dich.
2. Duo. (Sopran und Alt.) (D-dur 4/4.) Christe. Christus, erbarme dich.
3. Chor. (vierst.) Fuge. (Fis-moll 4/4.) Kyrie. Grosser Gott, erbarme dich.

II. Theil. Gloria.

Gesang der Engel bei Christi Geburt, Lobpreisung Gottes, Bitten.

4. Chor. (fünfst.) (D-dur 3/8.) Gloria. Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.
5. Sopran-Solo. (A-dur 4/4.) Laudamus te. „Wir preisen dich und loben dich, wir segnen dich und beten dich an ob deiner Herrlichkeit."
6. Chor. (vierst.) Fuge. (D-dur, allabr.) Gratias. Lasset uns Dankopfer bringen ob der grossen Herrlichkeit Gottes.
7. Duett. (Sopran, Tenor.) (G-dur 4/4.) Domine Deus. Ewiger Herrgott, Himmelskönig, ewiger Vater, allmächtiger Gott; ewiger eingeborner Gottes-Sohn, Jesus Christus, Allerhöchster Gott. O Lamm Gottes, ewiger Heiland, Sohn Gottes des Vaters.
8. Chor. (vierst.) (H-moll 3/4.) Qui tollis. Du trugest der Menschheit Sünde, ach erbarme dich unser! Neige dich unserer Busse heissem Flehen!
9. Solo für Alt. (H-moll 6/8.) Qui sedes. Der du zur Rechten deines Vaters sitzest, ach, erbarm dich unser!
10. Solo für Bass. (D-dur 3/4.) Quoniam. Denn du allein, o Gott, bist heilig, alleinig, starker Gott, Allerhöchster Gott, Jesus Christus.
11. Chor. (fünfst.) (D-dur 3/4.) Cum sancto spiritu. Hilf uns o heiliger Geist, zur Herrlichkeit Gott des Vaters. Amen.

---

*) Text zur Aufführung der H-moll-Messe zu Leipzig im Jahre 1859.

III. Theil. Credo. Symbolum Nicaeum,

genannt von der Synode zu Nicaea, 325, auf welcher die meisten dieser Dogmen festgestellt wurden, — enthält die allen christlichen Confessionen gemeinschaftlichen Glaubenssätze.

12. Chor. (fünfst.) Fuge. (D-dur, allabr.) Credo. Ich glaube an einen einigen Gott.
13. Chor. (vierst.) (D-dur, allabr.) Patrem. An den allmächtigen Vater Himmels und Erden, der Alles, Sichtbares und Unsichtbares, geschaffen hat.
14. Duo. (Sopran und Alt.) (G-dur $^4/_4$.) Et in unum Deum. Und ich glaube an einen einigen Herrn Jesum Christum, Gottes eingebornen Sohn, der vom Vater geboren ist vor aller Zeit Beginn, Gott vom Gotte, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gotte geboren, nicht geschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch welchen Alles geschaffen ist, welcher um uns Menschen und um unserer Seligkeit willen herabstieg vom Himmel.
15. Chor. (fünfst.) (H-moll $^4/_4$.) Et incarnatus est. Der da empfangen ward vom heiligen Geiste und der Jungfrau Maria und Mensch geworden ist.
16. Chor. (vierst.) (E-moll $^3/_2$.) Crucifixus. Ward gekreuziget auch für uns, von Pontio Pilato gekreuziget, Leid und Schmach hat er für uns getragen; er starb für uns und ward in's Grab gelegt.
17. Chor. (fünfst.) (D-dur $^3/_4$.) Et resurrexit. Ist auferstanden am dritten Tage, wie geschrieben stehet, aufgefahren zum Himmel, sitzet zur Rechten seines Vaters; und wird erscheinen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Todte. Und seine Herrlichkeit hat kein Ende.
18. Solo für Bass. (A-dur $^6/_8$.) Et in spiritum. Und ich glaube an den heiligen Geist, der da lebendig machet, der vom Vater und vom Sohne ausgeht, der mit dem Vater und mit dem Sohne zugleich angebetet und geehrt wird, der geredet hat durch die Propheten. Und ich glaube an eine heilige apostolische Kirche.
19. Chor. (vierst.) (Fis-moll, allabr.) Confiteor. Und ich glaube und bekenne eine einige Taufe zur Vergebung unserer Sünden. Ich glaube an eine Auferstehung von den Todten und an ein zukünftiges, ewiges Leben. Amen.

IV. Theil. Sanctus.

Lobpreisung Gottes.

20. Chor. (fünfst.) (D-dur $^4/_4$.) Sanctus. Heilig ist unser Gott, Herr Zebaoth! Himmel und Erde preisen die Herrlichkeit Gottes.

21. Chor. (achtst.) (D-dur 3/8.) Osanna. Osanna in der Höhe!
22. Solo für Tenor. (H-moll 3/4.) Benedictus. Hochgelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn!
23. Chor. (achtst.) (D-dur 3/8.) Osanna. Osanna in der Höhe!

V. Theil. Agnus Dei.

Bitte um Erbarmen und göttlichen Frieden.

24. Solo für Alt. (G-moll 4/4.) Agnus Dei. O Lamm Gottes, du trugst der Menschheit Sünde, ach, erbarm dich unser.
25. Chor. (vierst.) (D-dur, allabr.) Dona nobis pacem. Herr, verleih uns deinen Frieden.

Die Eintheilung des Werks in 25 Nummern ergiebt eine Ausdehnung desselben, welche es, von den sonstigen materiellen Schwierigkeiten der Ausführung abgesehen, der drei volle Stunden in Anspruch nehmenden Zeitdauer wegen von dem kirchlichen Gebrauch bei dem katholischen Gottesdienst so gut wie ausschliesst. Aber nicht die Zahl der Nummern allein ist es, die dies bedingt. Der Umfang fast aller einzelnen Sätze und die Bach so eigenthümliche Breite in der Behandlung derselben leitet vielmehr auch ihrerseits in aussergewöhnliche Dimensionen über. Abgesehen hiervon, fordert der complicirte Styl, in dem diese Musik geschrieben ist, von dem Zuhörer ein so völliges Vertiefen in die innersten Gedanken des Componisten, wie dies in einem zum nicht geringen Theile die christliche Glaubenslehre im Symbol darstellenden Werke von solchem Umfange nur sehr schwer durchführbar sein wird.

Auch hier, wie bei den kurzen Messen, drängt sich von vornherein der Zweifel entgegen, ob Bach sich von seinem inneren protestantischen Bewusstsein so weit habe frei machen können, um mit voller Seele dem Geiste und den Anforderungen des römisch-katholischen Religions-Cultus folgen, sich ihm ganz hingeben zu können. Nicht, als ob es dieser grossen Messe an Einheit in kirchlichem Sinne fehlte oder als ob ihr Eindruck ein schwankender, halber, unfertiger

sein könnte. Aber Bach stand eben den Grundgedanken der römischen Kirche zu fern, war von der Lehre Luther's und von dem Inhalt der gereinigten Kirche zu sehr durchdrungen, als dass er eine eigentliche katholische Messe hätte schreiben können. Er entlehnte von ihr zwar die Form; die Gedanken aber gestaltete er nach seiner besonderen Weise, indem er in ihnen die volle Grösse und Erhabenheit des Christenthums darstellte, ohne dabei die Bedürfnisse des Cultus im engeren Sinne zu berücksichtigen.

Eine protestantische Kirchenmusik zu schreiben lag nicht in seiner Absicht, wenngleich er das Gloria als Weihnachts-Cantate behandelt und als solche in den Kreis seiner Messen für die lutherischen Kirchen Leipzigs eingereiht hat.

So erhob er sich in diesem grossen Werke über das Confessionelle der äusseren Form; in ihm trat das reine, absolute Christenthum in siegender Grösse hervor. Wir finden in dem wunderbaren Tonbilde, das Bach auf diese Art geschaffen hat, eine völlige Selbstständigkeit der christlich religiösen Ideen, eine grossartige Auffassung des allgemein kirchlichen Inhalts der Religion, welche sich dem Idealen in seiner höchsten Bedeutung zuwendet.

Man könnte hiernach vielleicht der Vermuthung Raum geben, dass diese „hohe Messe“ mehr in dem Charakter eines sich vom kirchlichen Cultus entfernenden Oratoriums geschrieben sei. Und doch ist es das Eigenthümliche und Besondere der Behandlungsweise, welche Bach diesem grossen Werke hat zu Theil werden lassen, dass es, auch wenn wir ihm im Concertsaal begegnen, unmittelbar in eine kirchlich religiöse Stimmung überführt, wie solche nur irgend einer gottesdienstlichen Feier entsprechen würde.

Die katholische Messe stellt das unblutige Opfer des Neuen Testaments dar, das in der römischen Kirche in unablässiger Folge und Wiederkehr einheitlich und

gleichmässig gefeiert, das für die Lebendigen und die Todten, für Alle gebracht wird, die zu dem Leibe Christi gehören. Sie enthält zu gleicher Zeit alle wesentlichen Lehren des positiven Christenthums. Tod, Sünde, Vergebung und Erlösung, Auferstehung und ewiges Leben sind in ihr mit dem Jubel über die Geburt des Heilands in grossen Zügen zusammengefasst. So von der äusseren, rein gottesdienstlichen Form entkleidet, konnte Bach in dem Inhalt und inneren Zusammenhang der Worte wohl eine Aufgabe erblicken, zu der sein in das Riesenhafte strebender Geist sich hingezogen fühlen durfte. Nicht weniger anregend durfte ihm jene mystische Formel der Messe sein, vermöge deren es die Genossenschaft aller Gläubigen aus der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist, in deren Namen jene Gebete sich zu Gott emporschwingen, welche in friedlichen Chören wie in erhabenen Harmonien von der Höhe des Gottestempels zu der betenden Gemeinde herniederklingen.

Neben der Gemeinschaft der Gläubigen steht der Priester am Altar, von Gott geweiht, um das Gebet zu ihm emporzutragen, den Glauben der Kirche darzustellen, den Segen des Herrn in sich aufzunehmen und in weihevollen Formen weiter zu spenden.

In ihm stellt sich das von der Gemeinde abgesonderte Element des Gottesdienstes der römisch-katholischen Kirche dar, welches zwar durch den Ritus mit jener zu einem untrennbaren Ganzen zusammengefügt wird, dessen Verschiedenheit man aber bei der kritischen Betrachtung des vorliegenden grossen Werkes nicht aus den Augen verlieren darf. Denn es ist dies zur Erkenntniss desselben nothwendig, wenn gleich das darin liegende ursprünglich Confessionelle vor uns verschwindet und sich zu der reinen Anschauung der göttlichen Wahrheiten erweitert.

Reich geschmückt erheben sich in lichten Wölbungen die Hallen des Gotteshauses. Flammende

Kerzen schmücken den Altar. Dicht geschaart kniet die Menge umher, die Vereinigung mit Gott und ihrem Heiland im Herzen. Orgelklang und Glockenton schallen mächtig von oben herab, und voll von gläubigem Ernste tritt der Geweihte des Herrn an die Stufen des Gottestisches. In Demuth sich verneigend, fleht er für sich und für die versammelte Menge um Vergebung der Sünden.

Es ist ein Doppeltes, das wir erkennen: das unmittelbare Bewusstsein der Gemeinde, die sich vertrauend, glaubend, hoffnungsvoll zu Gott dem Herrn, zu ihrem Erlöser und Erretter hindrängt, und ihr gegenüber das kirchlich Vermittelnde, das durch den Geweihten Gottes die Symbole des Christenthums in den heiligen Formen entwickelt.

I. Kyrie.

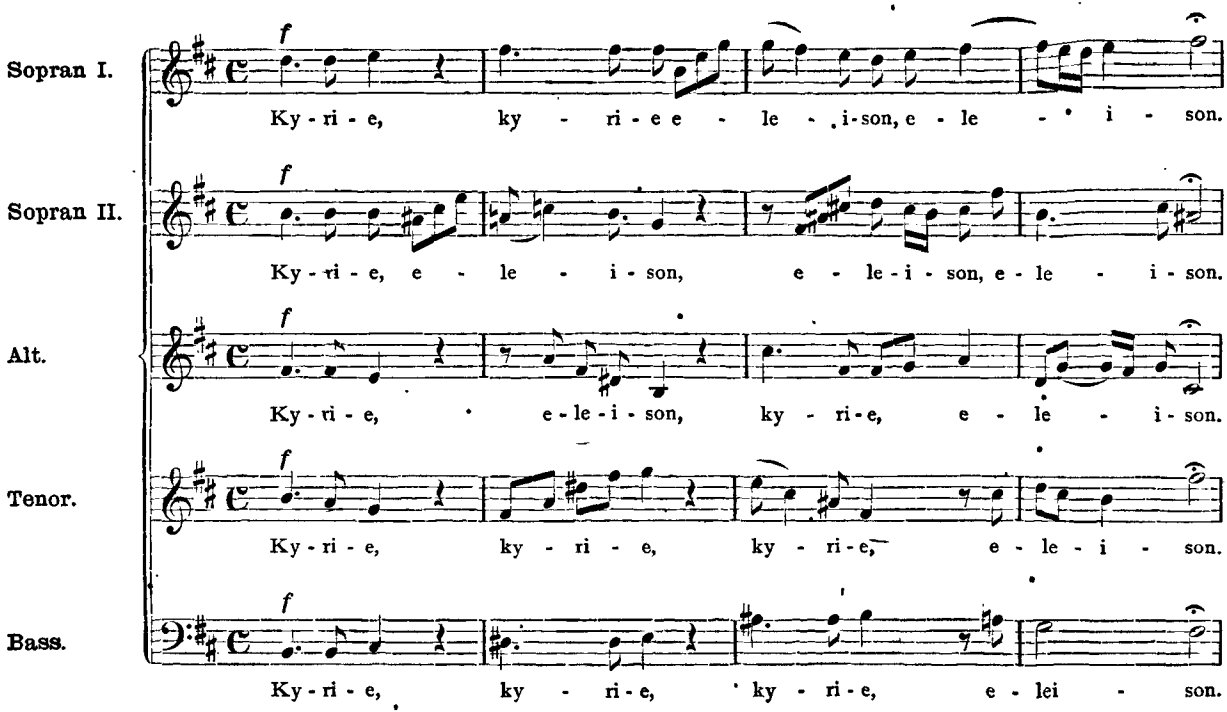
Nr. 1. Kyrie eleison.

Das Auge des Herzens öffnet sich. Es führt uns an den Leidenshügel des Gekreuzigten. Wir erblicken den Heiland, wie er sterbend, unter tausend Schmerzen das Opfer der Erlösung vollendet.

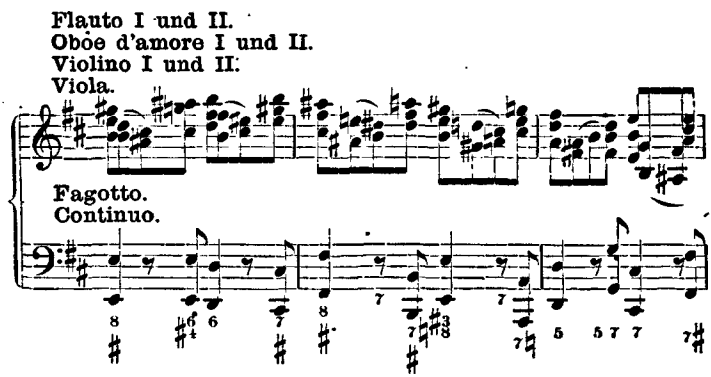
Voll Entsetzen erkennen wir, wie sehr die Sünde, wie sehr der Fluch unserer Verderbniss auf ihm, dem göttlichen Erbarmer ruht, wie auch auf uns jene Last des Leidens zurückfällt, die seinen schmerzensvollen Tod nothwendig gemacht hat.

Das Gefühl des tiefsten Jammers dringt über uns herein. Wie der Aufschrei der geängsteten Seele, die sich in ihrer höchsten Noth zu dem ewigen, gnadenreichen Gotte emporzuringen strebt, so tönt es in lautem Rufe von den bebenden Lippen: „Herr, erbarme dich!“ (s. S. 8).

Mit diesen, in einfach erhabener Grösse und Feierlichkeit laut aufschallenden Worten beginnt das Werk.

Alsbald schweigt der Gesang. In leise klagender

Sopran I.
Ky - ri - e, ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.
Sopran II.
Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
Alt.
Ky - ri - e, e - le - i - son, ky - ri - e, e - le - i - son.
Tenor.
Ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e, e - le - i - son.
Bass.
Ky - ri - e, ky - ri - e, ky - ri - e, e - lei - son.

Melodie beginnen die Instrumente eines jener trüben Bilder darzustellen, durch welche der grosse Meister so unwiderstehlich in die Tiefe seiner Gedanken einzuführen weiss. Zwei Flöten, zwei Oboen, das Streich-Quartett und die Orgel, denen das Fagott hinzugefügt ist, bilden das Orchester. In ernster Tonart (H-moll $^4/_4$) stellt es die innersten Gestaltungen des Leidens, des nach Erbarmen und Hilfe ringenden tiefsten Schmerzes dar, denen wir auf dem Kreuzesgange des Herrn schon einmal begegnet sind. Die Blase-Instrumente lassen das klagende Hauptmotiv zuerst hören, das in harmonienreicher Melodienfolge über dem fortschwellenden Streich-Quartett breit und voll tiefen Ausdrucks daherschreitet. Aus dem kunstvollen Gewebe tritt in einfacherer Accordfolge, von dem Bass in abgerissenen, zuckenden Schlägen begleitet, ein kräftig sich aufringender Zwischensatz hervor:

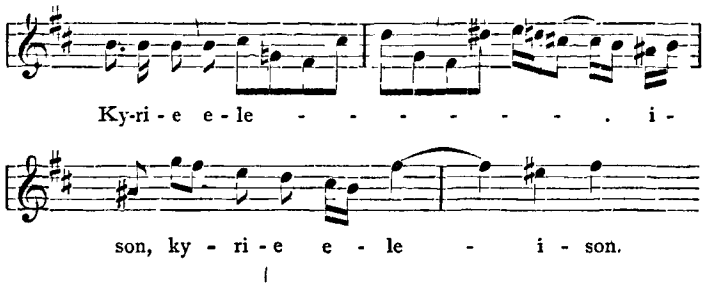


welcher, von dem im Grundbass auftretenden Hauptthema und von den Nebenmotiven überfluthet, bald wieder in die Gedankenfolge des Eingangssatzes zurückführt.

In das Innerste der Seele drängen diese klagenden Töne des symphonischen Gesangs zurück. Tief im Herzen wogt der Kampf. Vor dem bebenden Blick

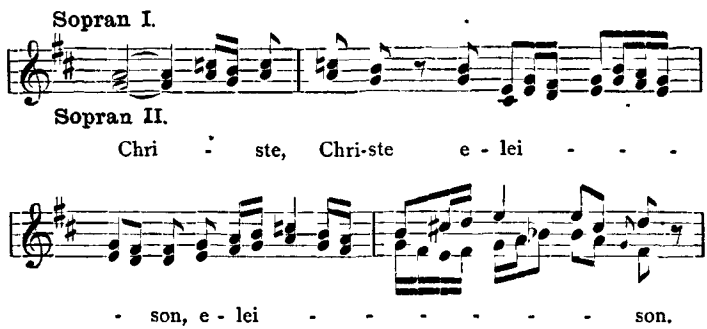
erhebt sich von Neuem das Bild des göttlichen Dulders. Angsterfüllt schaut die Seele um nach Gnade und Trost. Wie schwere Seufzer ringt es sich aus der Tiefe der Brust hervor, die in heftigen Schlägen zuckt.

Nach und nach wird der Schmerz milder, des Ausdrucks der Worte wieder fähig.

So beginnt in dem trübe geformten, seltsam aufstrebenden Hauptmotiv

der Tenor den in grössestem Style gehaltenen fugirten Chor, dessen Thema von dem Alt, den beiden Sopranen, zuletzt in der ganzen Fülle der harmonischen Verbindungen vom Bass aufgenommen wird. Tief ernst, in dem Ausdruck reuigen Flehens, bewegen sich die Stimmen fort, wie Rufe des Schmerzes aus geängsteter Seele. Und wie sie höher und höher emporschwellen, hier abbrechen, dort wieder einsetzen und stets von Neuem in das klagend emporstrebende Hauptmotiv zurückfallen, bemächtigt es sich unser, wie das Gefühl tiefster Zerknirschung. Jene wenigen Worte des: „Herr, erbarme dich", in dem grossen Gedanken dieses Tonsatzes versinnlicht, führen uns durch alle Wechsel der Empfindung hindurch, deren das gebeugte Herz fähig ist. Und wenn der Gesang, wie von der überwältigenden Macht des inneren Leidens zusammengepresst, verstummt, spinnt das Orchester den Kampf und das Ringen der Seele fort, bis die Stimmen wieder zu jenen wunderbaren Tonmassen

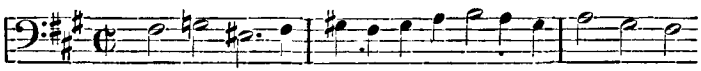
emporschwellen, deren tragische Gewalt uns so lebhaft ergreift und erschüttert. So führt der reiche Inhalt des ersten Satzes zu jener ernsten Stimmung über, in welcher die hohe Messe sich uns darstellen soll. Das Bewusstsein der Schuld wird geweckt. Der bange Ruf nach Erlösung von dem Uebel klingt mächtig hervor.

Nr. 2. Christe eleison.

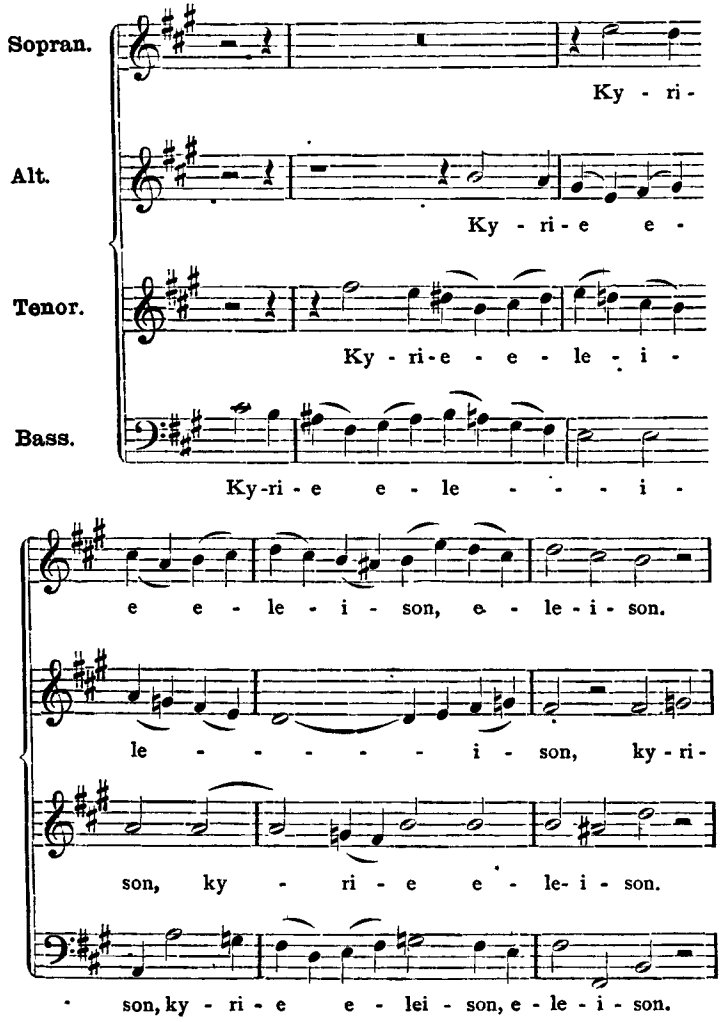
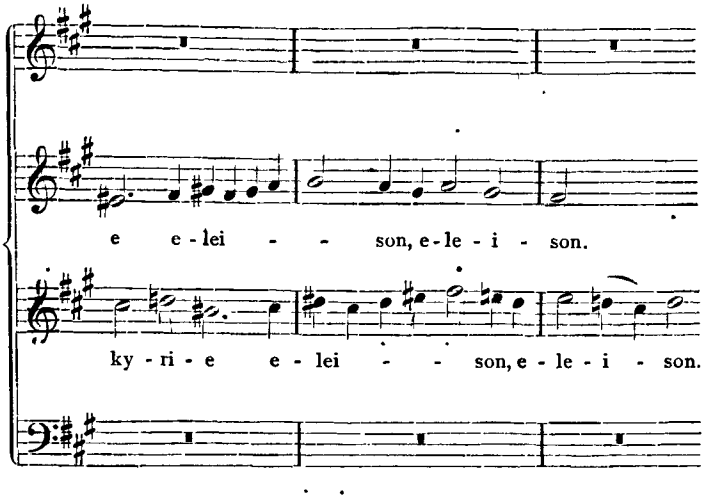
In sanfter Gegenwirkung gegen die spannende Aufregung des Eingangschors spricht das Christe eleison (D-dur $^4/_4$), von zwei Sopran-Stimmen gesungen, von der Violine und dem Grundbass begleitet, die demüthige Bitte um Erbarmen aus. Nicht in zitterndem Flehen zu dem strengen Gott, dem richtenden, der Macht hat über Tod und Leben, sondern zu Christo dem Vermittler, Erbarmer, Erlöser, wendet sich das Gebet, aus dessen Klängen es sogleich in dem ersten Einsatz der Gesangsstimmen

wie vertrauende Zuversicht emporsteigt. Wie unruhig auch das schuldbewusste Gewissen in dem bewegten, hie und da fremdartig ausweichenden Gange der Saiten-Instrumente sich darstellen mag, der immer wieder eintretende feste melodische Einsatz der Singstimmen und deren ruhiges Fortschreiten, welches nur

ausnahmsweise ängstlich zagende Erregung ausspricht, deuten auf die Zuversicht der Gnade vor Gott vermöge der vermittelnden Kraft des göttlichen Opfers. Durch die breite Anlage und wegen der langen Instrumentalsätze, welche die Motive einführen und zwischen dem Gesang verarbeiten, erscheint das Stück für das Auffassungsvermögen unserer Zeit sehr lang. Dies macht sich zumal nach der riesenhaften und überwältigenden Grösse des ersten Chors bemerkbar.

Nr. 3. Kyrie eleison.

Wie das erste Gebet das schuldbewusste Gemüth vor dem ewigen Richter, das zweite die vertrauende Zuversicht auf Christus, den Erlöser der Welt, darstellt, so führen uns die strengen Formen des dritten Satzes in der Erkenntniss der Sünde zu dem Dogma des heiligen Geistes, der in ernster Grösse über der gläubigen Schaar der Gemeinde schwebt. Das Gebet ist als vierstimmige Fuge (A-dur, allabreve) behandelt, deren Hauptthema in klagender Declamation und in enggefügter Melodie im Bass beginnt

und vom Fagott und dem in selbständiger Bewegung daherschreitenden Grundbass getragen wird. Die übrigen Instrumente des Orchesters verstärken die Gesangsstimmen. In edler, ruhiger Erhabenheit bewegt sich der ernste Satz durch die Verschlingung der Stimmen und Motive. Auf der betenden Menge ruht das Auge des Herrn. Ein tiefes Wehe spricht aus diesem, ruhig daherquellenden Strome der Harmonien.

Aber das Gefühl der Schuld gegenüber der ewigen Reinheit beginnt bald von Neuem sich lebhafter, ängstlicher zu regen. Aus dem feierlichen Gesange

der Fuge lassen die kurzen Imitationen eines melodischen Zwischensatzes dringenderes Flehen hören. Aus ihnen hebt sich zwar das Hauptthema in der Altstimme siegend von Neuem empor; aber in enger Folge einer meisterhaften Verkürzung wird es auch von den übrigen Stimmen wieder aufgenommen,

Sopran.
Ky - ri -
Alt.
Ky - ri - e e -
Tenor.
Ky - ri - e - e - le - i -
Bass.
Ky-ri - e e - le - - - - i -
e e - le - i - son, e - le - i - son.
le - - - - - - i - son, ky - ri -
son, ky - ri - e e - le- i - son.
son, ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

welche, sich in banger Erregung dicht aneinanderschliessend, bald zu den unruhiger drängenden Zwischensätzen zurückführen, um von Neuem in lauter und lauter sich erhebender Aufregung das zerrissene, blutende Herz vor Gott darzulegen, das Herz des Sünders, der endlich in dem Ermatten der Kräfte vor ihm in den Staub sinkt, und dem erst in dem versöhnenden Schluss-Accord der erste Strahl der Hoffnung und des göttlichen Erbarmens sich zeigt.

Mit diesem zweiten Kyrie ist der erste Theil der Messhandlung zu Ende. Die grossartige Wirkung derselben ist der Auffassung entsprechend, in welcher Bach sich in seine Aufgabe versenkt hatte. Das von dem Bewusstsein der Schuld, von tiefstem Schmerz erfüllte Streben nach Wiedergewinnung der göttlichen Gnade, die Zerknirschung des Sünders vor Gott, sein zitterndes Verlangen nach Erbarmen ist der einheitliche Inhalt der ersten drei Sätze.

Eine ganz entgegengesetzte Empfindung ruft das

II. Gloria

wach.

Nr. 4. Gloria in excelsis.

Der Herr hat seine irdische Laufbahn und das Opfer der Liebe vollendet. Wir erblicken ihn in himmlischer Glorie, von den Engeln Gottes umgeben, in der ewigen Verklärung.

Ihm ertönt in jenen schönen Worten, welche die Engel vor den Hirten des Feldes hatten erschallen lassen, der himmlische Lobgesang.

Für diesen reichen die äusserlichen Mittel nicht aus, welche der Meister anwenden musste, um das zerrissene Herz in seinem Flehen zu den Füssen des Gekreuzigten darzustellen. Er giebt daher den Tonmassen durch Hinzufügung von drei Trompeten und den Pauken jene glänzenderen Farben, welche der Schwung des grossen Dankliedes erfordert.

So erhebt sich das Orchester (3/8 D-dur, vivace) in der rhythmischen Pracht einer feurigen Melodie zu lebhaftem Gegensatze gegen die ernste Tragik der vorhergehenden Abtheilung. An die Stelle der schmerzlichen Erregung tritt heilige Freude. Die Pforten des Himmels werden vor dem sterblichen Blicke erschlossen. Die Engel des Herrn schweben daher, der erstaunten Welt die grosse Botschaft verkündend. Fünf Singstimmen nehmen zuerst in canonischen Einsätzen, dann in vollem, harmonischem Aufschwunge die Motive der Instrumente auf. Vielfach unterbrochen von dem brausenden Jubel derselben, neue Weisen dazwischen drängend, tönen sie, gleich dem Gesange der himmlischen Heerschaaren, aus der Höhe der Wolken in die Nacht des Lebens hernieder. „Ehre sei Gott in der Höhe", klingt es aus ihrem Munde, hoch aufschwellend in der heiteren Pracht festlicher Freude. Plötzlich verstummt der helle Klang, und in sanft melodischen, breiten Wendungen den 4/4-Takt ergreifend, hören wir es wie fromme Segenswünsche herniedertönen. „Friede auf Erden", ruft

der Chor der Engel tröstend, segnend der andächtig betenden Menge zu. „Und Friede auf Erden“ antwortet die Gegenbewegung der Stimmen in der Fortbewegung des melodischen Ganges der Motive über dem Orgelpunkt des Grundbasses. Das Orchester gruppirt sich bedeutungsvoll. Das Streich-Quartett und die Bläser bewegen sich, die Motive theilend und tragend, gegeneinander in jenem seltsamen harmonischen Fluss, der zu einer neuen Wendung des Gedankens überzuführen bestimmt ist. Das Thema wird von den einzelnen Stimmen in fugirter Gestalt aufgenommen und durch glänzende Passagen geschmückt, zu den Worten: „hominibus bonae voluntatis“ erweitert. Das Orchester gesellt sich ihm zuerst in abgerissenen Accorden, dann in kräftiger Aufnahme des Haupt-Motivs zu. In lang gehaltenen Tönen treten die Trompeten ein und lassen mit ihrem hellen Klange auch ihrerseits das Thema erschallen. Die Violinen, Flöten und Oboen aber fallen in die reichen Tongewinde der Singstimmen begleitend ein, und aus dem Friedensgesange, dessen Motive in immer neuen Wendungen hervortreten, entwickeln sich wiederum rauschende Jubelchöre. So singen die Schaaren der Engel dem Herrn der Welt ihr ewiges Loblied, so preisen sie sein Erbarmen, das sich in dem Opfer des Eingebornen so gnadenreich bewährt hat.

Nr. 5. Arie.

Der Solo-Sopran übernimmt die Fortführung des Lobgesangs.

Ein concertirendes Violin-Solo begleitet ihn zu dem Streich-Quartett in dem melodischen Gange reich verzierter Passagen.

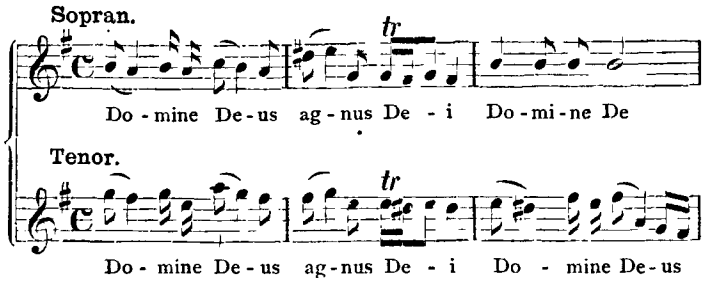
Es ist der priesterliche Charakter, welcher sich in dieser breiten Behandlung und Auseinandersetzung der Motive darstellt. Wir finden darin den aus der Auffassung Bach's sich nothwendig bedingenden Gegen-

satz gegen die ideale Darstellung der grossen Chorsätze, den Gegensatz zwischen der Unmittelbarkeit vor Gott und der vermittelnden, zwischen ihm und der Gemeinde stehenden Kirche.

Nr. 6. Gratias.

Diesem Gesange antwortet vom hohen Chore her das „Gratias agimus tibi" in vierstimmiger Fuge (D-dur, allabreve). Die beiden gegen einander wirkenden Hauptthemen, durch das Orchester verstärkt, bauen sich in kunstreicher Fügung und edler, ernster Melodienfolge zum Dankgebet in reich und glänzend entwickelten Formen auf. Gegen den Schluss hin von den Trompeten und Pauken aufgenommen, wird der Chor in der schwungvollen Pracht, die ihm die erhabene Steigerung der Chorstimmen auf dieser Grundlage verleiht, zu Ende geführt.

Nr. 7. Domine Deus.

Es leitet dieses Dankgebet in die Sequenzen über und stellt uns diese zunächst in einem schönen Duett für Sopran und Tenor (G-dur $^4/_4$) dar. Die überaus zart figurirte obligate Flöte führt dem Hörer, in Verbindung mit dem durch die Sordinen gedämpften Streich-Quartett, sogleich von vornherein jenen sanften Charakter vertrauensvoller Hingebung vor, welcher dem Wortsinn und dessen Verbindung mit dem folgenden Chore so sehr entspricht. Die Gesangsstimmen und Instrumente in ihren mit einander dahinschreitenden und imitirenden Gängen, mit dem Wechsel und der steten Erneuerung der Motive halten diesen Charakter in breitester Entwickelung fest. Mit dem Hinzutritt der Worte: „agnus Dei" erheben sie sich gegen den Schluss hin zu heisserem Gebet, dessen Dringlichkeit durch die hohe Lage der Tenorstimme verstärkt wird.

So führt dies Duo zu dem folgenden Satze:

Nr. 8. Qui tollis.

„Der du trägst die Sünde der Welt, erbarme dich unser.“ „Zu dir, o Lamm Gottes“ erhebt sich diese weich hingebende Melodie (H-moll $^3/_4$ lento), in welcher der Alt mit flehendem Gesange den schönen Chor beginnt. In freien Imitationen folgen ihm die anderen Stimmen.

Unruhig, wie in dem dauernden Bewusstsein der Schuld der im Innern nagenden Reue, hie und da in längeren Tönen der Oberstimme folgend, bewegen sich die Bratschen unter der melodischen Führung der gedämpften Violinen, während vom siebenten Takte an die Flöten in stets sich erneuernden Wendungen gegen und mit einander den thränenvollen Ausdruck frommer Hingebung zu erkennen geben. Hier tönt kein lauter Schmerz, kein Schrei der Angst, kein Gebet der letzten Verzweiflung. Hier kniet frommer Glaube vor dem Altar, auf dem er das Lamm erblickt, das die Last der Sünde trägt, das geschlachtet ist um der Welt willen. In ihm sehen wir den Vermittler leiden für das Heil unserer Seele. Ihm wollen wir uns wiederum zum Opfer bringen, uns selbst und was wir haben, Leib und Seele, Gedanken und Wünsche, Willen und Kraft. Das Verlangen nach dem ewigen Heil, nach jener unendlichen Freude, die das Erbarmen

Gottes seinen Auserwählten verheissen hat, wohnt in dem melodischen Flusse dieses schönen Gebets, in dem wie Dankesthränen dahinperlenden Gange der Flöten, in dem beruhigenden Abschluss der Chorstimmen auf dem dominanten Accorde über dem leise verklingenden Orchester.

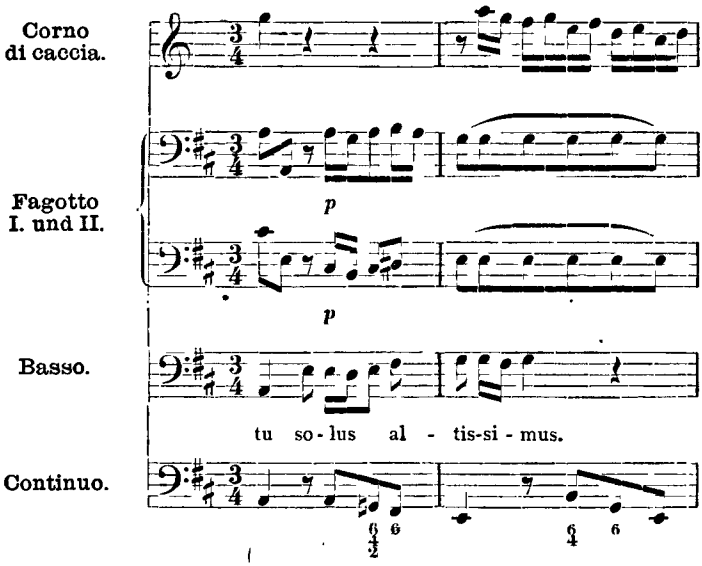
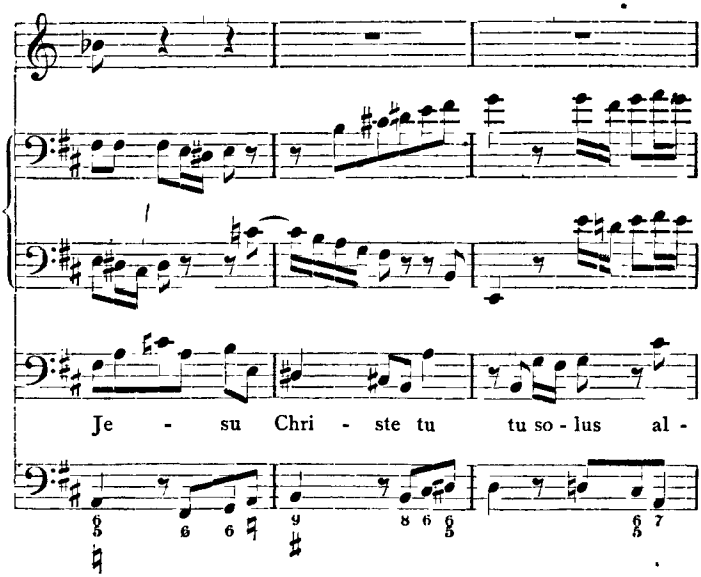
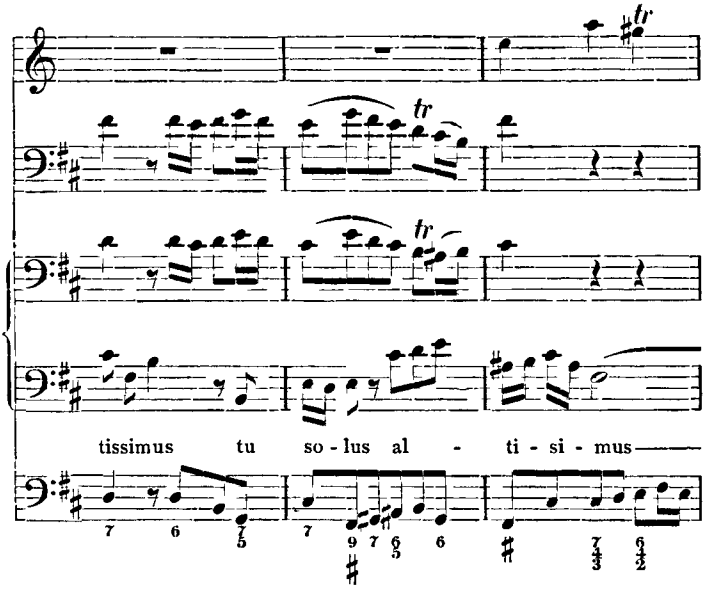
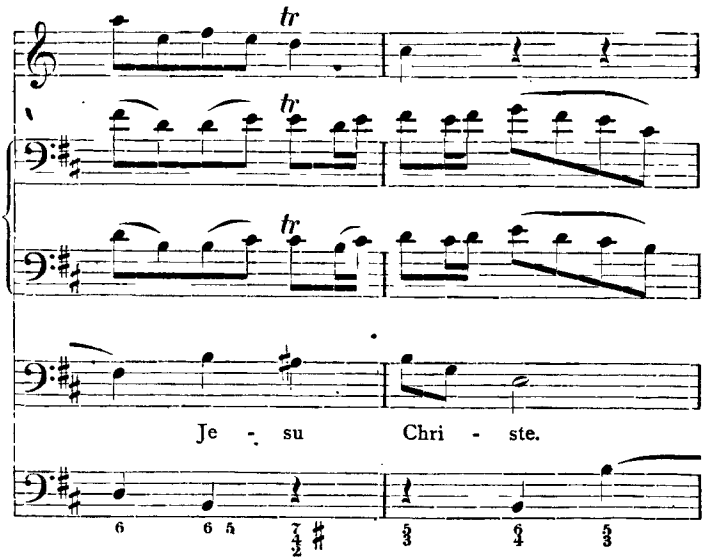
Nr. 9. Qui sedes ad dexteram.

Unmittelbar mit dem Schluss-Accord führt die Oboe d'amore, gestützt von dem Streich-Quartett (H-moll $^6/_8$), in sanfter Melodie die Arie der Alt-Stimme ein, welche sie concertirend begleitet.

Der Charakter des demüthigen Flehens spricht sich auch hier, wie in den vorhergehenden Sätzen, aus. Die Arie ist klar gegliedert, im Verhältniss zu den übrigen Dimensionen eines so grossen Werks sehr breit gehalten. Die meisterhafte Verflechtung des Gesanges mit der concertirenden Oboe und den übrigen Instrumentalstimmen wird man in interessantester Weise verfolgen. Doch wird die durch die Worte des Textes: „Miserere nobis" so offen bedingte Gefühlsseite der Seele ebenso wenig als in der folgenden

Nr. 10. Quoniam,

Arie für Bass (D-dur $^3/_4$), in Anspruch genommen werden, die in dunkler, mystischer Färbung, nur von dem Horn, zwei Fagotten und dem Grundbass begleitet, in ungewöhnlicher, das schon an sich weite Maass Bach'scher Arien übersteigender Länge entwickelt ist. Der dogmatische Charakter des priesterlichen Gebets ist in diesen Arien vorwiegend. Dieser ergiebt sich gleichmässig aus der Melodie, der contrapunktischen Begleitung und aus der Declamation der Worte.

Man betrachte die nachfolgende Stelle, mit welcher der Mittelsatz der langen Arie beginnt:

Corno
di caccia.
Fagotto
I. und II.
p
p
Basso.
tu so - lus al - tis-si - mus.
Continuo.

Je - su Chri - ste tu tu so - lus al -

tissimus tu so - lus al - ti - si - mus

Je - su Chri - ste.

und man wird sich leicht genug von der Richtigkeit dieser Anschauung überzeugen, zumal wenn man dabei berücksichtigt, dass diese Arie, ebenso wie die übrigen Solo-Gesänge des grossen Werks, in ihrer Totalität wie aus einem Gusse geformt ist und der obige Satz nicht etwa eine von den übrigen Theilen derselben abweichende Gestalt zeigt. Bach hatte hier, wie in der Mehrzahl seiner Arien überhaupt, nur den gedanklich abstracten Theil seiner Empfindungen verfolgt. Er hat das ganze Werk offenbar nur als Ausfluss innerer Stimmungen, nicht mit dem praktischen Zwecke öffentlicher Ausführung gearbeitet. So liess er den Wohlklang und die Verständlichkeit der einzelnen Theile, in denen eben ein Gedanke von abstract religiösem Inhalt hervortrat, unbeachtet, indem er der musikalischen Idee, wie sie in seinem Innern lebte, in vollster Ausdehnung gerecht zu werden suchte. Die Wärme des inneren Pulsschlags wird dadurch nicht angeregt.

Nr. 11. Cum sancto spiritu.

In voller Pracht und Grösse, in feierlichem Glanze erschallt in die düstere Stimmung dieses Gesanges hinein, unter dem hellen Klange der Trompeten und der lebhaft sich entwickelnden Bewegung der übrigen Instrumente (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streich-Quartett, Pauken, Orgel) das cum sancto spiritu (3/4 D-dur, vivace) als mächtig tönender Lobgesang. Verschwunden ist die Dogmatik. Nicht mehr der Priester am Altar ist's, der von der Gemeinde abgewendet die heiligen Formeln in mystischem Gebete ausspricht. In rauschender Harmonienpracht, reich auftönend erklingt das „Gloria", erschallen über den gebrochenen Tönen des Basses die lang gezogenen glänzenden Accorde des „patris". Ein fugirter Satz von feurigem weitgedehnten Motiv, das in prachtvoll figurirter Fortführung sich kühner und kühner

aufthürmt, tritt jubelnd dazwischen. Die Themata des ersten Einsatzes antworten in ihrer Grösse und Erhabenheit. Die Fuge tritt von neuem in die sich glänzender aufschwingenden Tonmassen hinein. Alle Stimmen scheinen in Grösse und Glanz zu wetteifern, eine die andere in dem Preise Gottes überbieten zu wollen, bis sie sich in jenen mächtigen Accordfolgen des „patris“ wieder zusammenfinden. Von hier aus werden sie unter den reichen Tongewinden des ersten, dem begeisterten Aufstreben des zweiten Sopran, unter dem melodischen Schwunge der Alt- und Tenor-Stimmen und in der mächtig ergreifenden Gegenbewegung des Basses in stets sich erneuernden Formen und in hoch aufschwellender Fülle zum Schluss geführt.

Wir stehen staunend vor der Grösse und Erhabenheit dieses Satzes, der in unserm Innersten brausend nachtönt, wenn schon lange die Stimmen schweigen, deren Klang ihn uns versinnlicht hat. Unser Herz ist gehoben und erweitert, durch die Macht eines grossen Genius geklärt, der in dem Gemälde, das die vorüberrauschenden Töne uns dargestellt haben, ein Bild der Unendlichkeit, Grösse und Allmacht des Herrn aufzurollen wusste, wie wenige zu finden sein werden.

Mit diesem Satze ist derjenige Theil der Messhandlung geschlossen, welche, wie wir zu seiner Zeit bemerkt haben, Bach dem Könige-Churfürsten im Jahre 1733 überreicht hatte.

Es darf nicht Wunder nehmen, dass der merkwürdige Tonsetzer ihn in so grossem Style behandelt, mit so hinreissendem Glanze dargestellt hat. Er wollte in diesen beiden Sätzen seinem Landesherrn gegenüber die volle Grösse seines ungeheuren Geistes, seiner künstlerischen Bedeutung niederlegen, ihm zeigen, dass er weit hinausrage über die grosse Menge derer, die mit ihm zugleich den geöffneten Pforten

des Ruhmestempels entgegeneilten. Er dachte damals wohl nicht, dass er die Grösse dieser Sätze zu überbieten im Stande sein werde. Und doch hat er dies vermocht.

III. Das Nicäische Glaubensbekenntniss,

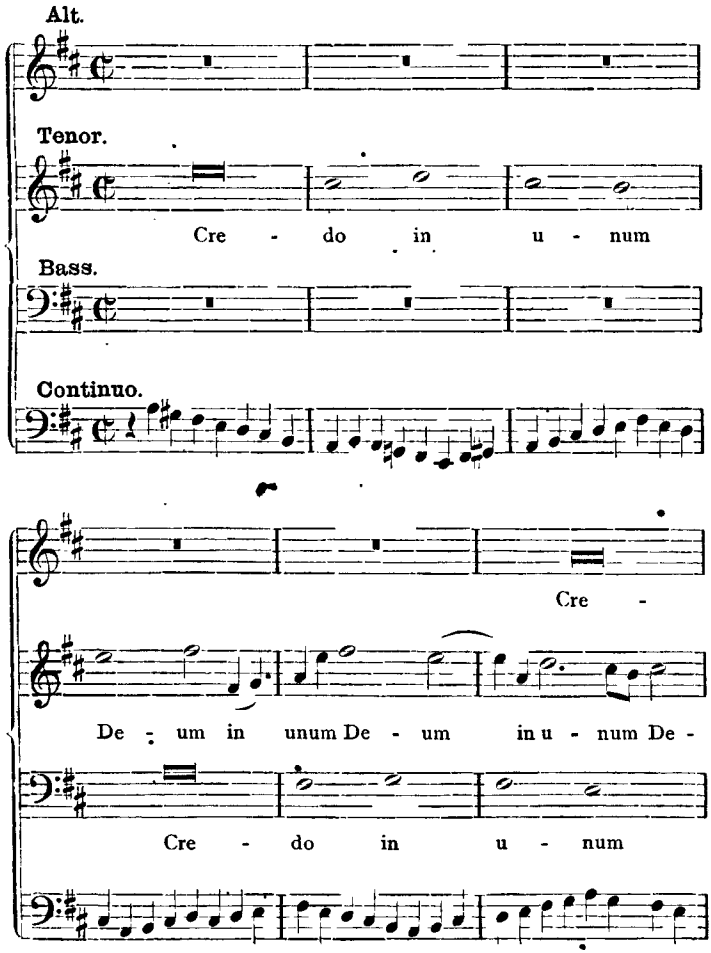
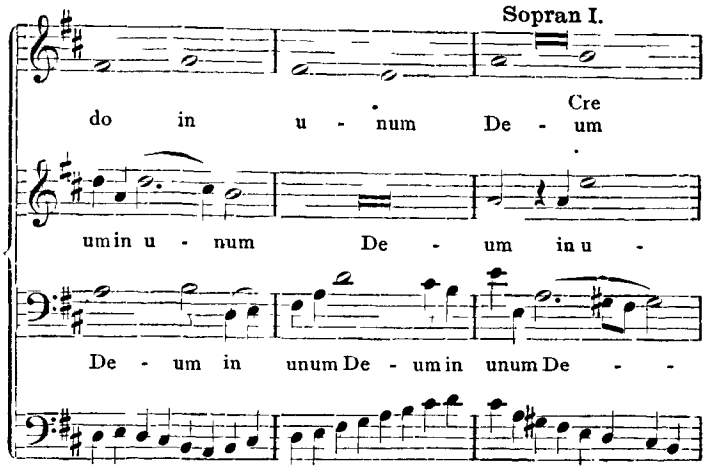
die dritte Abtheilung der hohen Messe ist es, in welcher er jene seltenen Schätze der Erfindung, jenen Reichthum erhabenster Gedanken vor uns aufthut, in dem wir ihn, einem Seher und Propheten gleich, den Blick über Zeit und Ewigkeit hinaus in jene Fernen richten sehen, deren Erkenntniss nur der geweihten Seele vorbehalten ist. In diesem Abschnitt des grossen Werkes concentrirt er seine Kraft in einem so seltenen Maasse, wie wir dies selbst in der grossen Passions-Musik kaum ausgedrückt finden.

Der Priester, in brünstigem Gebete, bittet den Herrn, dass er sein Herz, seine Lippen reinigen möge zur würdigen Verkündigung des Evangeliums. Darauf stimmt er das Bekenntniss des Glaubens an.

Nr. 12. Credo.

„Credo in unum Deum“ ertönt es von seinen Lippen, und der Chor (D-dur, allabreve) antwortet ihm in der ehrwürdigen Melodie eines der alten Gregorianischen Kirchengesänge, deren fester, stolzer Bau so ernst und gross dahertritt, mit den Worten: „Ich glaube an Gott“ (s. S. 25 und 26).

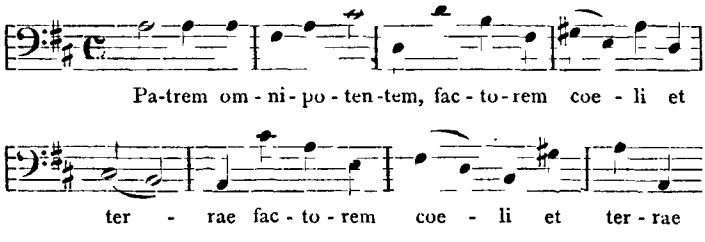
Dieser fünfstimmig fugirte Satz stellt in seinen strengen Formen die unerschütterte Glaubensfestigkeit dar, welche die Kirche von ihren Gliedern fordert, welche der wahre Bekenner des Herrn in sich trägt. In bewegtem Gange steigend und fallend, begleitet der Grundbass die Gesangsstimmen, gleich dem Wechsel der Zeit, dem Kommen und Gehen der menschlichen Generationen. Hier herrscht kein Zweifel, hier schwankt kein Unklares daher. Hier ist Alles

fest, unbestreitbar geformt. Wie eine Stimme sich allmälig zur anderen findet, in gleicher Form, gleicher Bewegung, gleicher Melodie, so wird ein Welttheil nach dem anderen einstimmen in das Bekenntniss des Herrn. Aber auch über das Bekannte hinaus breitet der christliche Glaube seine weithin schattenden Flügel. Und wie die Gesangsstimmen das Thema vollendet



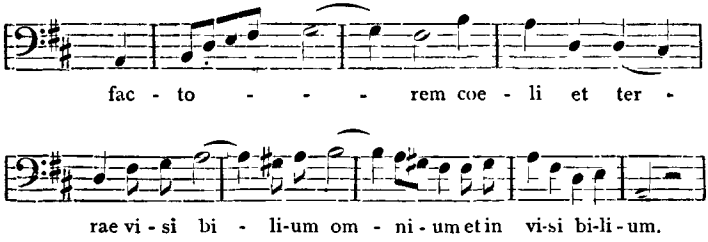
haben, um in neue Formen verschlungen die Bekenntnissformel zu wiederholen, so ergreifen dasselbe auch die Violinen, um es ihrerseits weiter zu verkünden. Wie schön stellt sich uns in diesem edlen Satze das Eine im Mannigfaltigen, die selbständige Zusammengehörigkeit in der Verschiedenheit der äusseren Bedingungen dar. Selbst bei Bach finden wir dies selten in so ausgeprägter Klarheit und Vollendung entwickelt. In langen ernstgehaltenen Tönen klingen die Stimmen am Schluss aus.

Nr. 13. Patrem omnipotentem.

Mit kräftigem Schwunge reiht sich der Chor (D-dur 4/4): „Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, der Himmel und Erde gemacht hat, Sichtbares und Unsichtbares“ an. Das kühn gebaute, weit ausgreifende Thema, in welchem der lebendige Glaube nicht weniger fest sich ausdrückt, als in dem vorhergehenden Satze, wird vom Bass eingeführt:



während die anderen Stimmen das: „Ich glaube an einen einigen Gott“ in rhythmischem Gesange wiederholen. Unmittelbar mit dem Abschluss des ersten Motivs führt der Bass ein zweites Thema von nicht weniger grossen Dimensionen ein:



Nach und nach von den übrigen Stimmen aufgenommen, welche beide Themata gegen einander erklingen lassen, zu diesen andere verwandte Motive aufnehmend, schwingt der Gesang sich in wunderbaren Verkettungen und Verschlingungen unter den hellen Passagen, in denen die Trompete mit den Oboen und Violinen in Wechselgesang tritt, höher und höher empor, in seiner Fülle und seinem Glanze gleichsam Himmel und Erde, Sichtbares und Unsichtbares umfassend, bis er in der reichen Gegenwirkung aller Stimmen, in harmonischer Fülle und Erhabenheit schliesst.

Nr. 14. Et in unum Deum.

Ein sanfter Satz, von den beiden Oboi d'amore und dem Streich-Quartett begonnen (G-dur $^4/_4$), leitet ein Duo für Sopran und Alt ein. Aus canonischen Wendungen erhebt dasselbe sich zu melodiösem Gesange. Man möchte mit den Worten des Messias ausrufen: „Merkt auf, ich künd' euch ein Geheimniss an."

So tritt der mystische Zauber in ihm hervor, durch welchen Gott seinen Sohn, gleichen Wesens mit ihm selbst, geschaffen hat, so stellt uns dies reiche Tonbild in der Durchführung und steten Erneuerung des ersten Motivs die Einheit in der Zwiegestalt, die Untrennbarkeit des Vaters von dem aus ihm geborenen Sohne dar. Ein völliges Aufgehen des Einen in den Anderen, eine bis in die letzten Consequenzen durchgeführte Zusammengehörigkeit der Motive und der Stimmen zu einander, erheben diesen Satz zu einem der vollendetsten Meisterwerke der Erfindung, des Ausdrucks und der Ausführung. Erst am Schluss zu den Worten: „welcher um unserer Seligkeit willen herabstieg vom Himmel" wechselt der Charakter. Die reinen Harmonien, die bis jetzt vor uns erklangen, entwickeln sich zu trüber Ausdrucksweise, zu klagenden Accordfolgen. Aus der Höhe steigt der Erlöser herab zu Leiden und Trübsal, aus der Herrlichkeit Gottes in die Knechtsgestalt.

So führt uns der grosse Meister mit festem Bewusstsein zu jenen Sätzen über, in denen sich auf so wunderbare Weise die volle Grösse seiner darstellenden und empfindenden Natur ausspricht.*)

---

*) Mosevius, einer der geistreichsten und verdientesten Förderer für das Verständniss der Bach'schen Werke, sagt in Bezug auf die äussere Structur des vorstehend erörterten Duetts mit feiner Beobachtung:

„Das Duett „Et in Dominum Jesum Christum" trägt im Entwurfe schon das „ex patre natum unigenitum" und „consubstantialem" in sich. Die beiden Singstimmen gehen im Canon nebeneinander in der Unter-

Nr. 15. Et incarnatus est.

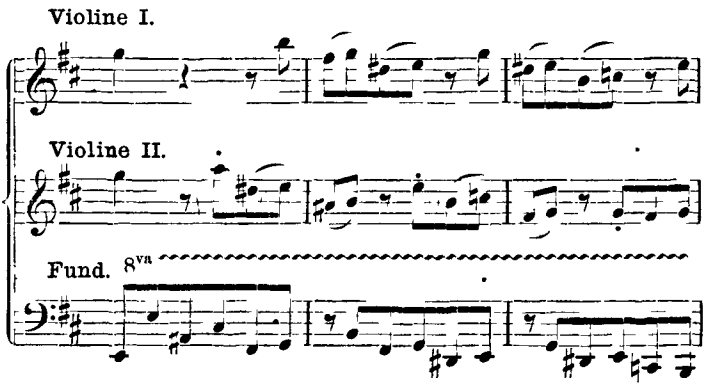
Voll von tiefem Ernste hören wir das „Et incarnatus est“ (3/4 H-moll) herniederklingen. Eine klagende, bis zum Schluss hin streng festgehaltene Figur der den Bass all' unisono begleitenden Violinen, welche wie der Thau heiliger Thränen herabfällt, und der ernst-traurige melodische Gang der Singstimmen, die sich zu wunderbaren Harmonien verschlingen — beides lässt uns das geheimnissvolle Wunder erkennen, welches in dem Menschwerden Christi sich ausdrückt. In demuthsvoller Bescheidenheit, in Knechtsgestalt und doch so voll ernster Grösse steht der göttliche Heiland an den Pforten des Lebens und Leidens. Sein Blick ist voll Traurigkeit auf die Sünde der Menschheit gerichtet. Er sieht den Tod herrschen und weiss, dass nur das Opfer seiner eigenen Hingebung ihn besiegen kann. Die Hand des Engels zeigt ihm aus dunkler Wolken Nacht den Kelch, den, bis zum Rande gefüllt, er trinken muss. So wird er vom heiligen Geist empfangen, von der Jungfrau zu Leiden geboren, so wird er Mensch. Und wie die Stimmen sich am Schluss

---

quarta. Nur der erste Takt: „et in unum“ tritt im Einklange, die zweite Stimme gleichsam aus der ersten erzeugt, heraus. Der Grundbass gestattet ohne Weiteres gleich von vornherein die Nachahmung in der Quarte, die erst im zweiten Takte eintritt. Dass hier eine Absicht vorliegt, sehen wir (Partitur S. 176) unten bei „ex patre natum“, wo, wie S. 177 im ersten Takte, zu denselben Worten wieder die Nachahmung im Einklange steht, wie oben, und S. 178 das „Deum de Deo“ ebenfalls nur der hohen Stimmlage des Altes wegen in der Octave, zwei Takte später das „Deum verum“, dessen Wiederholung S. 179 im gleichen Contrapunkte consonirend zusammenfällt“ etc. Otto Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1804. S. 165.

Wir haben geglaubt, die vorstehenden Bemerkungen hier mit aufnehmen zu dürfen, um uns gegen den immerhin möglichen Vorwurf zu sichern, als suchten wir in Bach's Werken Absichtlichkeiten, denen er an sich fern gewesen. Wir suchen und finden darin nur, was sich gleichmässig aus Form und Inhalt der Tonsätze mit Nothwendigkeit ergiebt.

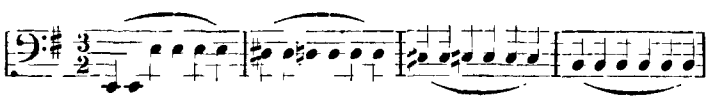
zu den Worten „et homo factus est“ vereinigen, da theilen sich die begleitenden Instrumente in seltsame Nachahmungen der Hauptfigur



und lassen vor dem Blick des Menschgewordenen wie in einer Vision das Bild des Kreuzes emporsteigen.

Unter allem Grossen und Erhabenen, das uns der Meister hinterlassen hat, mögen dieses Stück und das folgende wohl einen der ersten Plätze behaupten.

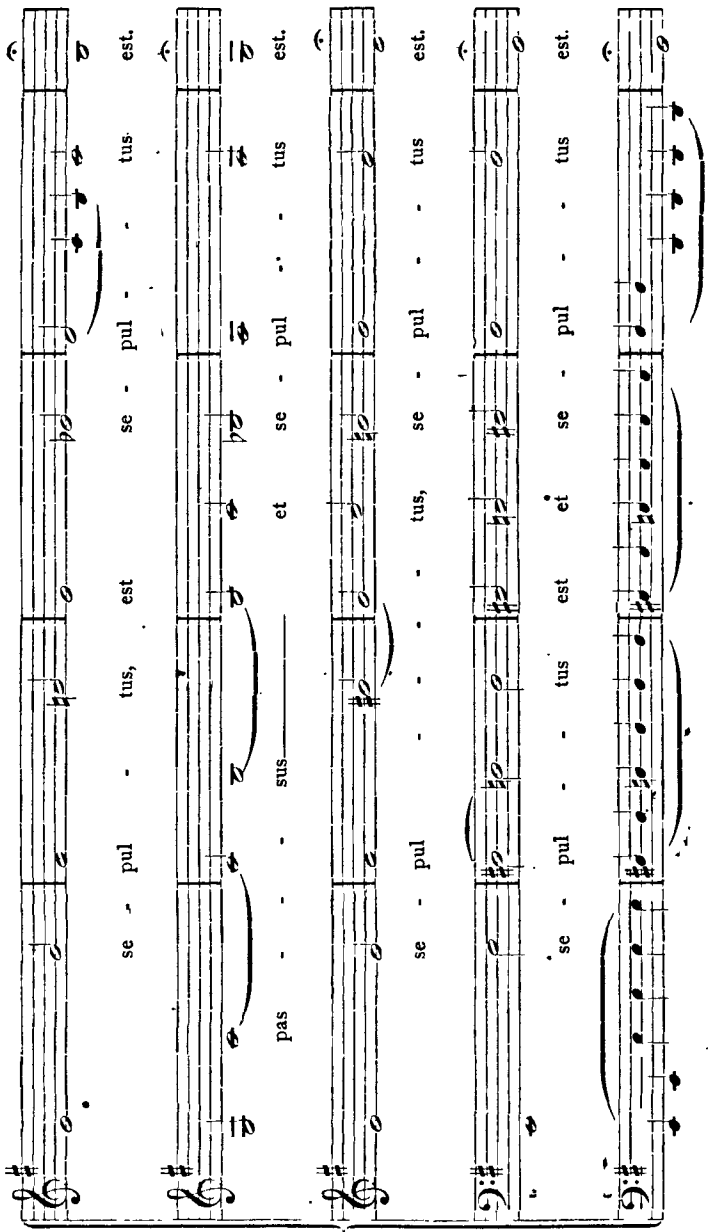
Nr. 16. Crucifixus.

In dem Crucifixus est sehen wir das Leiden des Herrn vollendet. Der Ton des Ernstes und der tiefsten Trauer erklingt noch düsterer, noch dunkler. Die wunderbar gezeichnete, in chromatischer Tonfolge von oben herabsteigende Figur des Basses,

welche sich als basso ostinato dreizehnmal (am Schluss nur in den letzten Takten verändert) wiederholt, mahnt uns wie der Todeskampf, wie die hinsterbenden Pulsschläge des göttlichen Lebens. Das Leiden hat seine höchste Bitterkeit erreicht. Ueber dem Kreuz ist der

Himmel von düsteren Wolken bedeckt. Vergebens sucht des Dulders geängsteter Blick im Todesschauer die Nähe des Herrn.

„Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ ruft er in seiner höchsten Noth. Die klagenden, sich in langen Noten begegnenden Harmonienfolgen der Flöten und der Streich-Instrumente drängen sich mit einschneidendem Wechsel hinein. Langsam, wie ein Unerhörtes, Unrettbares verkündend, treten die vier Singstimmen nacheinander in dies trübe Tongewebe und verflechten sich in dasselbe zu einem immer düsterer, immer trüber sich zusammenziehenden Klagegesang, der aufschwellend und zurückfallend jene herbe Stimmung hervorruft, welche nicht Schmerz, nicht Klage, nicht Verzweiflung, sondern ein dumpfes Brüten über ein nicht zu fassendes Unheil ist. Bei dem letzten Eintritt der Worte: „passus et sepultus est“ schweigen die Klagetöne der Instrumente. Der Bass hebt sich. Eine wunderbar erregende Bewegung in den allein über ihm fortschwebenden Gesangsstimmen lässt es durch das tiefe Dunkel wie das Blinken eines Sterns hindurchblicken, der in dem letzten hellen Accord (G-dur) klar durch die Wolken hervortritt (s. S. 32). Der Herr ist begraben, aber der Stern ist nicht erloschen, der seiner Geburt geleuchtet hat. Das Leiden ist vollendet. Der Tag der Auferstehung bricht an.

Wer könnte bei dem tiefen Inhalt dieser vielleicht unerreichten Schöpfung an die Form denken, die der Meister ihr gegeben? Wenn sein Schüler Kirnberger (Kunst des reinen Satzes Th. I. S. 173) von ihr sagt, „dass Bach in einer Messe über das Crucifixus zehnstimmig einen Satz zu einem basso ostinato geschrieben habe, welcher voll Empfindung, Imitationen, Canons, Contrapunkte und schöner Modulation sei“, so mag er als Theoretiker in seinem vollen Rechte gewesen sein. Für uns, die wir der Theorie nicht folgen, sondern


se - pul - - - tus, est se - pul - - - tus est.
pas - - - - sus et se - pul - - - tus est.
se - pul - - - - - - tus, se - pul - - - tus est.
se - pul - - - tus est et se - pul - - - tus est.

unsere Empfindungen an des Lebens goldenem Baume als wahr und echt erkennen wollen, liegt in dem heiligen, ernsten, tief ergreifenden Charakter dieses wundervollen Satzes das Entscheidende, das christlich und göttlich Erhabene.

Nr. 17. Et resurrexit.

Nach dem Eindruck dieser beiden Stücke greift die frische Pracht des folgenden Auferstehungs-Chors (D-dur $^3/_4$) in glänzender Weise und voll heiliger Erhebung in unser Innerstes ein. Jene schmetternden Klänge der Trompeten und Pauken, jene jubelnden Passagen der Flöten und Oboen, jene reichen Tongewinde, in denen sich der herrliche fünfstimmige Chor daherschlingt, Alles kündet die Freude des Auferstehungsfestes, der erlösten Menschheit, den Sieg des göttlichen Opfers über Tod und Hölle!

In dem mit unerschöpflichem Reichthum entwickelten Hauptmotiv, in den glänzenden Nebenmotiven, in dieser reichen harmonischen Fülle, in der glänzenden Pracht, in der das Orchester daherbraust, in dem ganzen, weit ausgesponnenen Tonstück ist nichts Dunkles, nichts Trübes. Zur Rechten Gottes sehen wir den Erlöser sitzen, in der Herrlichkeit des Herrn, im Triumph der Ewigkeit, in welcher seiner Herrschaft kein Ende sein wird. In vollen Jubelchören verkünden es laut in alle Welt hinaus die Stimmen der Engel, dass der Herr emporgehoben ist zur Höhe der Sterne, dass der Sohn Gottes zurückgekehrt ist dahin, von wannen er gekommen, zur Einheit mit dem Vater.

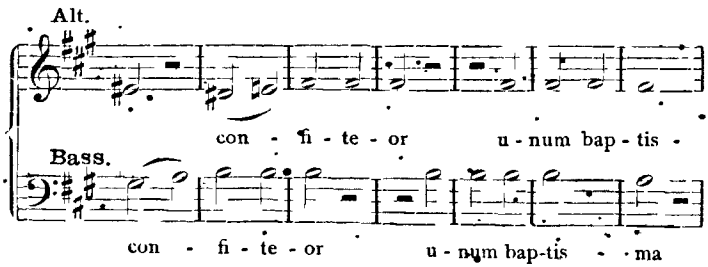
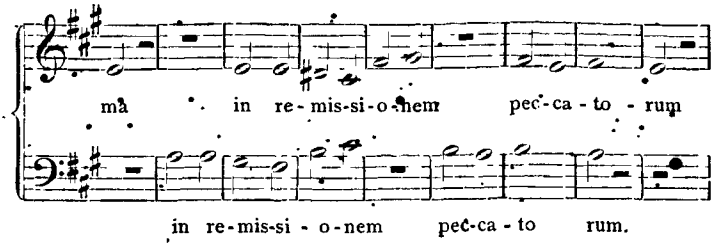
Nr. 18. Et in spiritum sanctum.

Zwei Oboi d'amore zu dem Grundbass bereiten in melodischem Rhythmus den Eintritt des Solo-Basses vor, der in lang ausgesponnener Arie (A-dur $^6/_8$) das Glaubensbekenntniss fortsetzt. Wie in der Mehrzahl

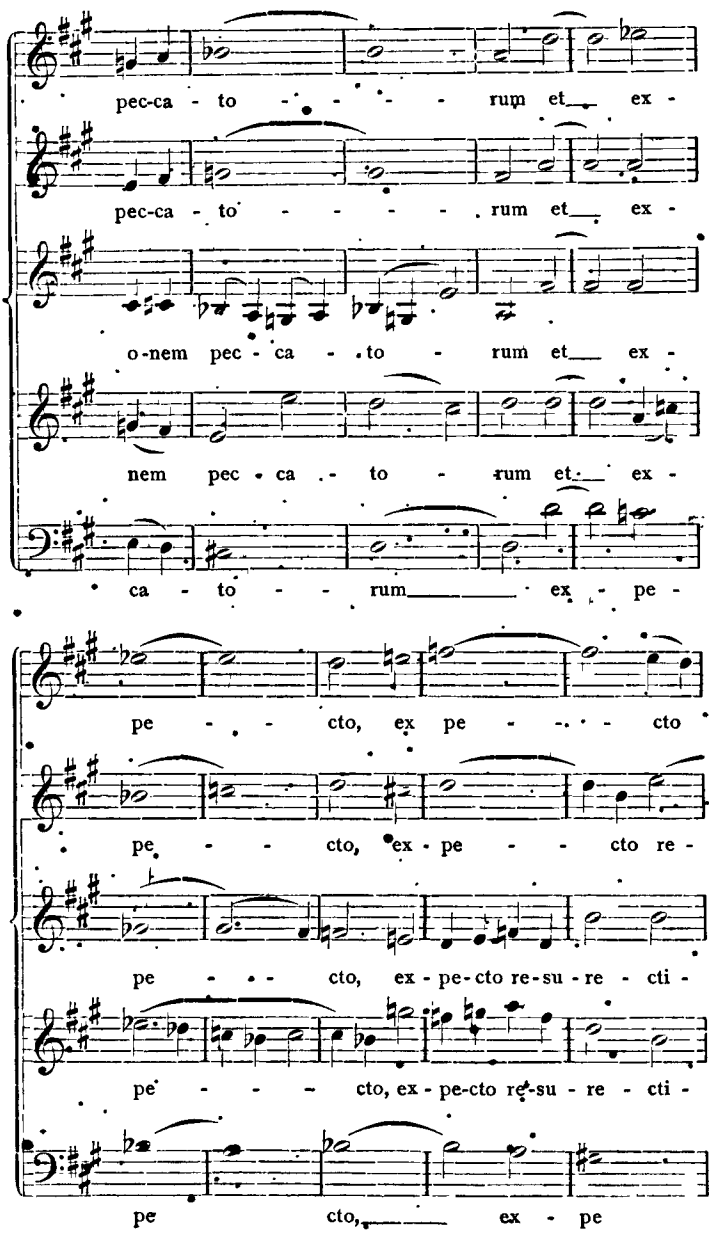
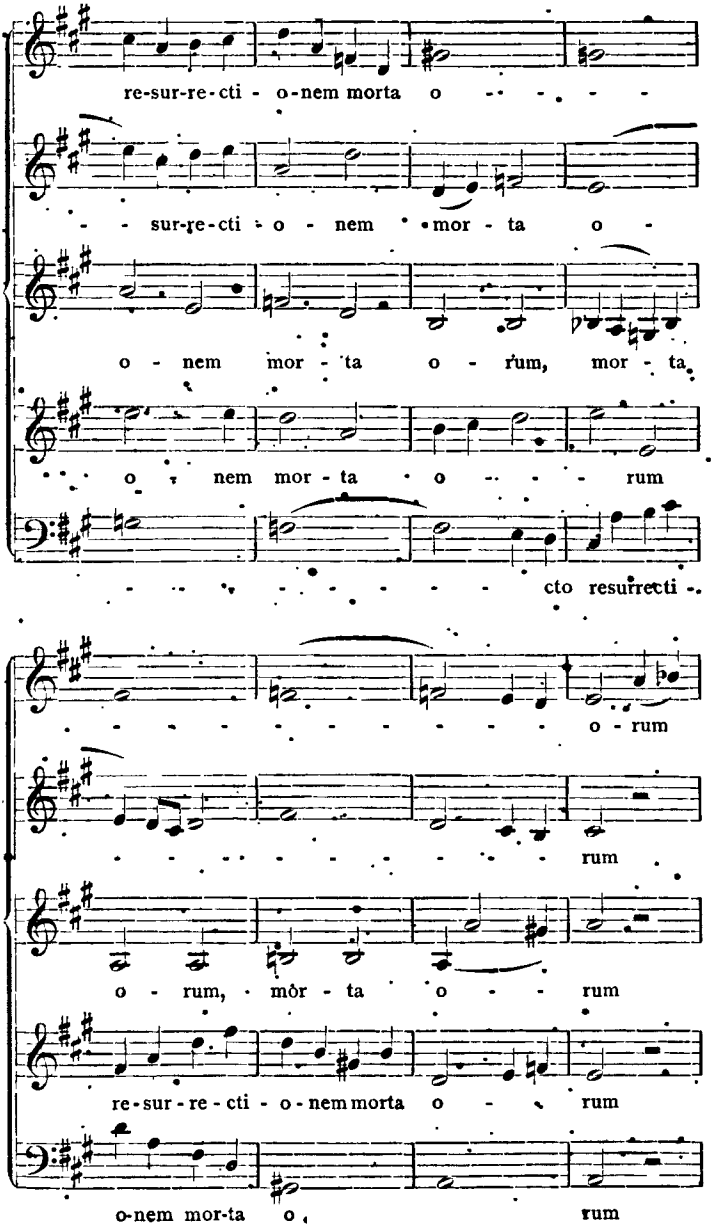
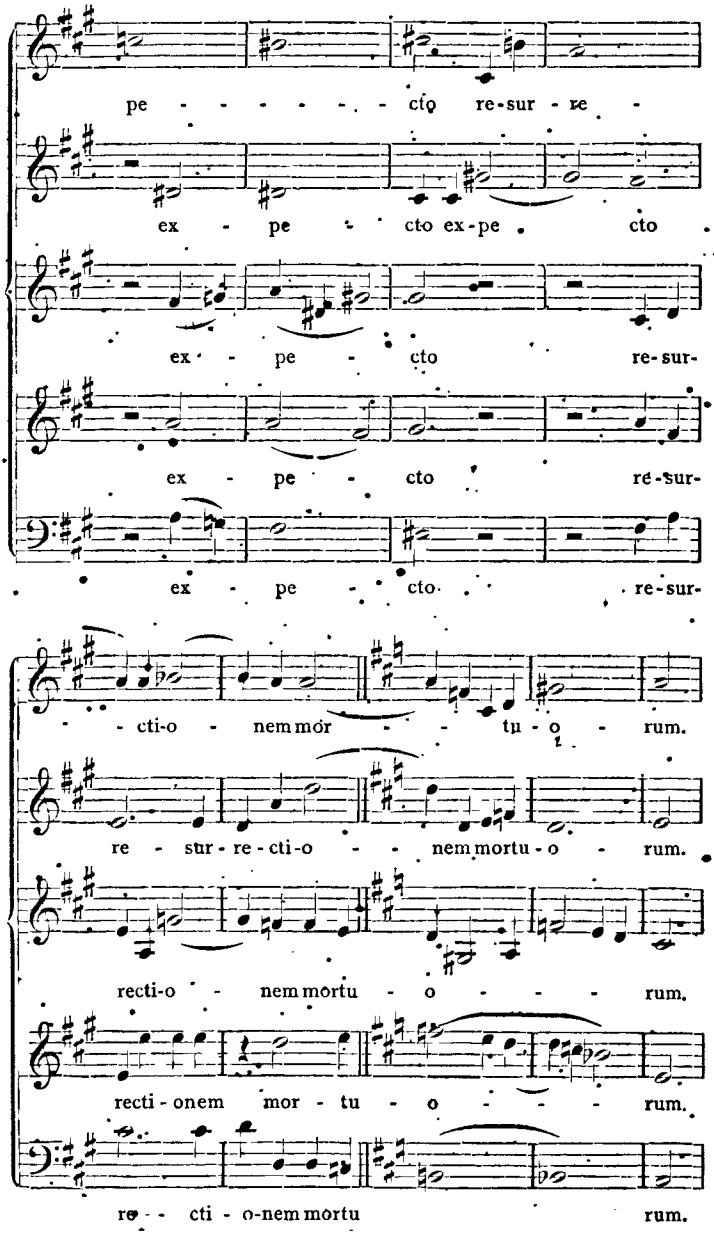
der Arien dieses merkwürdigen Tonwerks, so tritt auch hier der abstracte Charakter in den Vordergrund. Es ist ein Gegensatz erkennbar gegen die Gefühlstiefe, die Fülle der Empfindung und die Innerlichkeit, welche aus den Chören spricht, gleich als ob diese aus der Höhe der Wolken herab dem am Altare das Bekenntniss verkündenden Priester antworteten.

Nr. 19. Confiteor.

Wie am Anfang dieser Abtheilung zwei grosse Chorsätze, der eine in alter Kirchenmelodie und streng fugirtem Styl, der andere aus diesem heraus sich entwickelnd, in glänzender Pracht das „Credo" dargestellt haben, so schliesst der Meister das Glaubensbekenntniss auch mit einem zweifachen fünfstimmigen Chor (Fis-moll, allabreve, welcher in gleicher Weise wie der erste und in strengem Satze, gleichfalls an jene uralten Kirchengesänge erinnert, die in ihrer erhabenen Würde und Einfachheit den ersten Zeiten des Christenthums entsprossen sind. Nur der Grundbass begleitet diese geheimnissvolle Verschlingung der Stimmen, aus deren dunkel gefärbtem Grunde das Motiv der Worte: „Zur Vergebung unserer Sünden" bei seinem ersten fugirten Eintritt wie in leuchtender Schrift hervortritt. In wunderbarer Weise lässt Bach in der zweiten Hälfte dieses Satzes das Bekenntniss der Taufe in fester, einer alten Kirchenmelodie entsprechend geformter Weise zwischen den anderen Stimmen, zuerst in den canonischen Folgen des Bass und Alt;



dann in der Verdoppelung durch den Tenor als cantus firmus hindurchklingen, bis sich der ganze Chor in dem tiefsinnigen Adagio: „Ich glaube an eine Auferstehung der Todten" zu Klangformen vereint, welche wie Grabesschauer uns anwehen. Nur durch den Tod führt der Weg zur Auferstehung und zum Leben. Bach zeigt uns denselben in seinen dunklen Gängen, in denen tiefe Nacht uns bedeckt, in der nur das Ungewisse, Ueberwältigende, die Erwartung des letzten Gerichts über uns daherzieht. Eine unaussprechliche Bangigkeit liegt wie der Druck des bebenden Gewissens auf der Seele. Die Sorge der Zukunft und die Furcht der erschreckenden Gegenwart kämpfen zu gleicher Zeit in und um uns (siehe S. 36 bis 38).

Da bricht plötzlich ein Lichtstrahl durch das grauenvolle Dunkel. Die Wolken zerreissen, die unserem Blick die Ewigkeit Gottes verhüllt hatten. Während die Stimmen nacheinander in canonischen Einsätzen sich zu hell aufjauchzender Melodie erheben, fällt mit mächtiger Wirkung das volle Orchester in fest rhythmischer Bewegung und feurig glänzendem Schwunge ein. Der Tod mit seinen Schrecken und Schauern, der fürchterliche Durchgang vom irdischen zum ewigen Leben ist überwunden. Ein Sieges- und Jubellied ist es, das mächtig daherschallt. Durch alle Stimmen hindurch erhebt sich der melodische Triumph-

pec-ca - to - - - - - rum et ex -
pec-ca - to - - - - - rum et ex -
o-nem pec - ca - - to - rum et ex -
nem pec - ca - to - rum et ex -
ca - to - - rum ex - pe -
pe - - - cto, ex pe - - - cto
pe - - - cto, ex - pe - - cto re -
pe - - - cto, ex - pe-cto re-su - re - cti -
pe - - - - cto, ex - pe-cto re-su - re - cti -
pe cto, ex - pe

re-sur-re-cti - o-nem morta o
- - sur-re-cti - o - nem mor - ta o -
o - nem mor - ta o - rum, mor - ta
o nem mor - ta o - rum
cto resurrecti -
o - rum
rum
o - rum, mor - ta o - rum
re-sur - re - cti - o - nem morta o - rum
o-nem mor-ta o rum

pe - - - - - - - cto re-sur - re -
ex - pe - cto ex-pe - cto
ex - pe - cto re-sur-
ex - pe - cto ré-sur-
ex - pe - cto. re-sur-
- - cti-o - nem mór - - tu - o - rum.
re - sur - re - cti-o - - nem mortu - o - rum.
recti-o - nem mortu - o - - - - rum.
recti - onem mor - tu - o - - - rum.
re - - cti - o-nem mortu rum.

gesang. So in Grösse und Begeisterung schliesst die dritte Abtheilung der Messhandlung ihren fast, man möchte sagen, überreichen Inhalt.

Mosevius in einem am 10. Juli 1857, ein Jahr vor seinem Tode geschriebenen Brief*) äussert von diesem Theile der Messe: „Man muss sich in Acht nehmen, zu sagen, es sei die bedeutendste Composition Bach's, denn ehe man sich's versieht, steht man vor einer andern, die zu gleicher Behauptung auffordert. So viel ist aber gewiss, mächtiger und tiefer schlägt von seinen brillanten Stücken nichts ein, als das „et vitam venturi saeculi" nach dem bewunderungswürdigen, ergreifenden Adagio: „Et expecto resurrectionem."

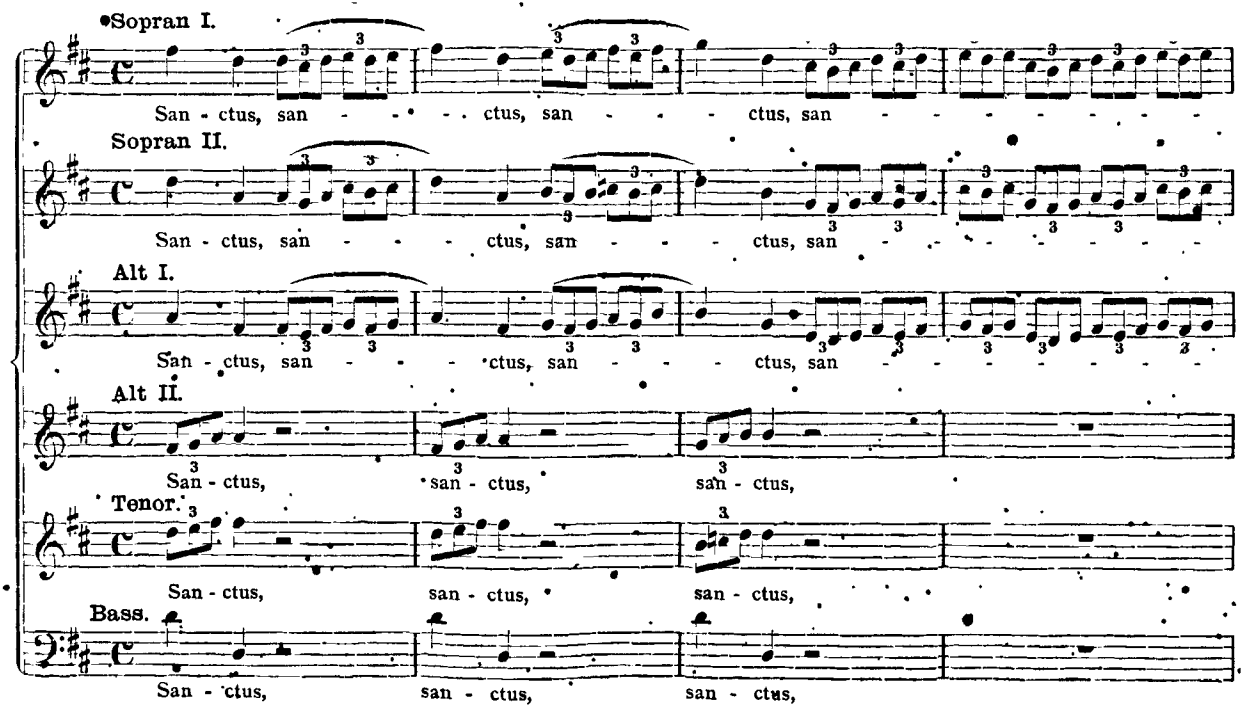
IV. Offertorium.

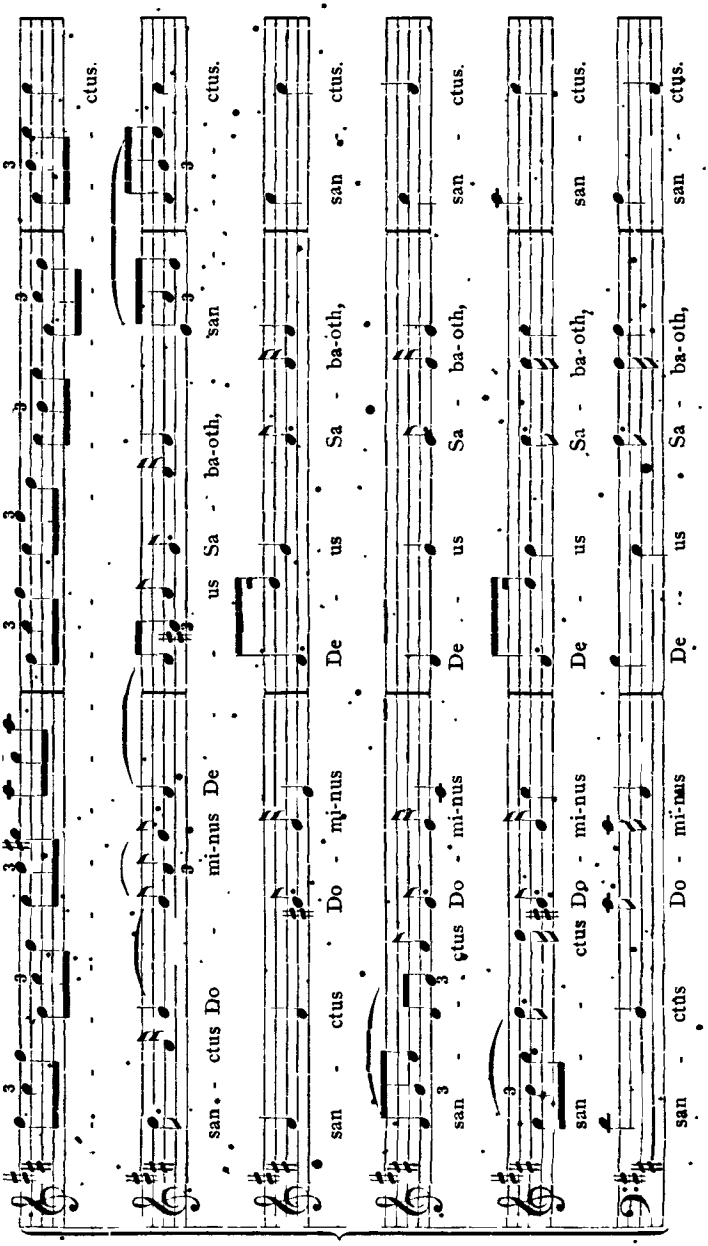
Mit dem Glaubensbekenntniss ist die Vormesse beendet. Es beginnt der eigentliche Opferungsakt der Hauptmesse mit dem Offertorium.

Der Priester, indem er Brod und Wein nimmt, legt unter Gebet die Hostie auf die Patene, mischt das Wasser im Kelche, fleht um Consecration der irdischen Elemente (Brod und Wein) und fordert die Gemeinde zur Bitte auf, dass Gott das Opfer gnädig annehmen wolle. Dem Kreise des Profanen, Allgemeinen, Unbestimmten entnommen; wird dasselbe zu seiner besonderen Bestimmung geweiht.

Nr. 20. Sanctus.

Ein Dankgebet für die Gabe der Erlösung geht über in das Sanctus (D-dur. $^4/_4$), das wiederum in der vollen Pracht aller Mittel vor uns hintritt.

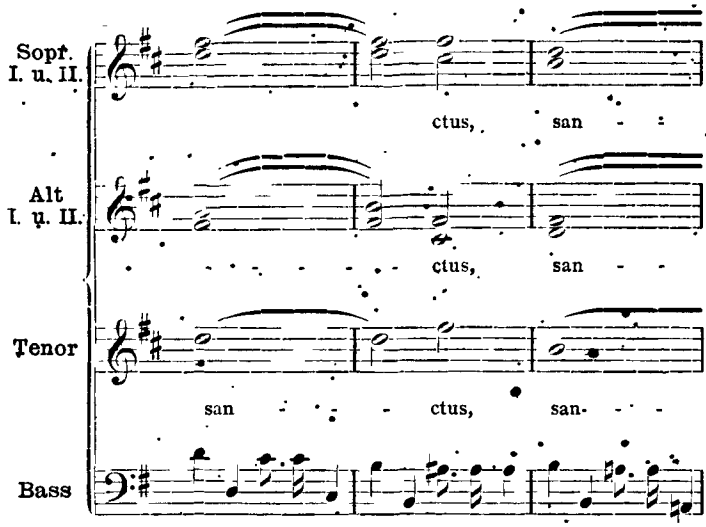
*) Lindner, Zur Tonkunst, S. 164.

Sopran I.
San - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus, san
Sopran II.
San - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus, san
Alt I.
San - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus, san
Alt II.
San - ctus, san - ctus, san - ctus,
Tenor.
San - ctus, san - ctus, san - ctus,
Bass.
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

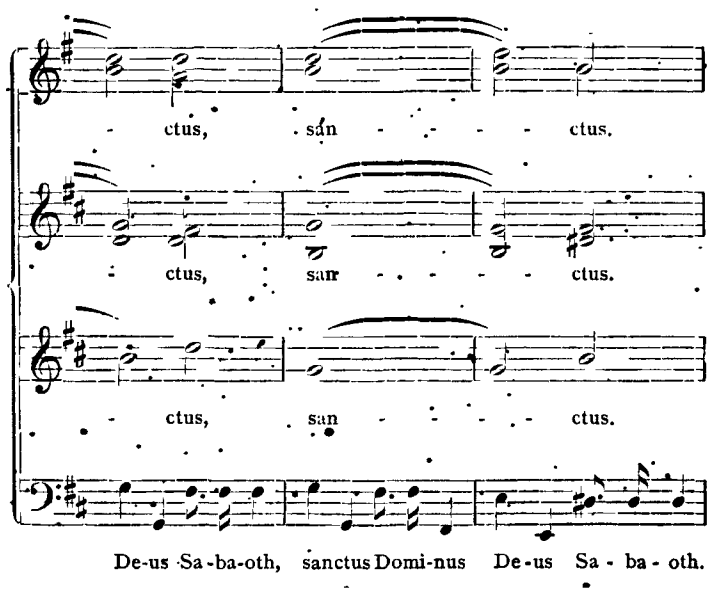

ctus.
san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, san - ctus.
san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, san - ctus.
san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, san - ctus.
san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth, san - ctus.

Statt der Flöten sind diesmal drei Oboen angewendet. Reich und voll erhabener Grösse schreitet der Chor sechsstimmig (zwei Alte) daher, in prächtiger Gruppirung, gegen- und miteinander wirkend, unter deren schwellender Harmonie der Bass in stolzer Bewegung gewaltig hervorklingt (s. S. 43).

Alles strebt jubelnd in die Höhe, dem Lichte zu, in welchem die Heiligkeit Gottes verborgen ist. Anbetend vor ihm kniet die Menge der Himmlischen. In langgezogenen Accorden, wie in reichen Passagen strömt ihr Gesang zu dem Throne des Herrn empor. Ein reichgestaltetes Thema „pleni sunt coeli" ergreift in fugirtem Satz die Stimmen, welche es unter dem Anschwellen der Instrumente immer höher und höher aufbaut. Bis an die äussersten Grenzen des Möglichen führt der grosse Tonmeister seine Schaaren, thürmt er mit beispielloser Kühnheit den Gang seiner Melodien, den reichen Strom des harmonischen Flusses auf. Erstaunt von der Grösse dieses mächtigen Satzes, suchen wir vergebens nach Aehnlichem.

Bis zu ihm hat sich das Werk von Stufe zu Stufe gesteigert. Jede einzelne Nummer, wie vollendet sie war, schien nur die Vorbereitung zu der darauf folgenden zu sein. Wenn in diesem Chore wiederum aus den lichtklaren Wolken des Himmels der Gesang der Engel Gottes zu uns herabklingt wie eine Verkündigung aus dem Grenzenlosen, wenn er uns zu sich in die Höhe zieht, uns in jene wunderbare Stimmung überirdischen Entzückens versetzt, welche der unmittelbare Ausfluss der edelsten Begeisterung ist, dann glauben wir nicht zu irren, wenn wir uns hier auf dem Gipfelpunkt des grossen Werks angelangt glauben, von dem aus ein Ueberbieten nicht mehr in den Grenzen des Erreichbaren liegt.

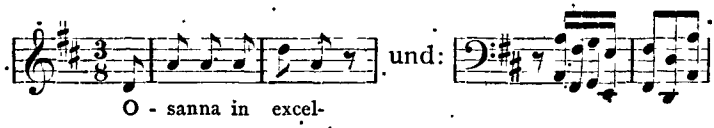

Sopr. I. u. II.
ctus, san -
Alt I. u. II.
ctus, san -
Tenor
san - - ctus, san- - -
Bass
sanctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth, sanctus Do-minus

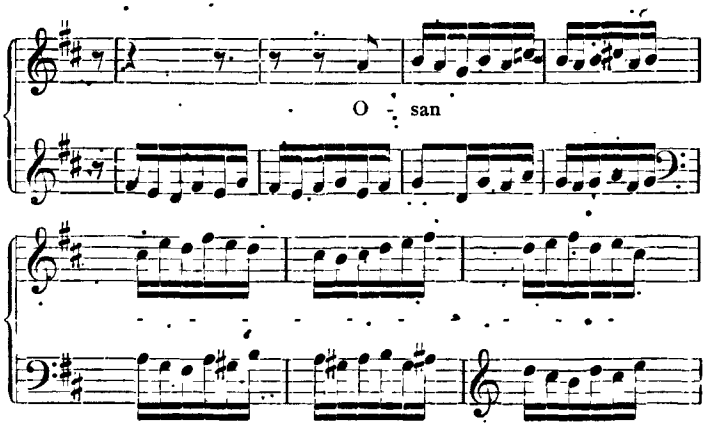

- ctus, san - - - - ctus.
- ctus, san - - - - ctus.
- ctus, san - - - - ctus.
De-us Sa-ba-oth, sanctus Domi-nus De-us Sa - ba - oth.

Nr. 21. Osanna.

Kaum vermag das folgende achtstimmige „Osanna in excelsis“ (D-dur $^3/_8$) diese Wirkung festzuhalten.

Nachdem die Gesangsstimmen in unisono begonnen und das nach ihnen eintretende Orchester in feurigen Motiven ihrem ersten Aufruf geantwortet hat, beginnen beide Chöre in wetteiferndem Glanze, den Jubel der himmlischen Heerschaaren vor dem leuchtenden Blicke des Herrn darzustellen. Alles wird Leben, Bewegung, Fülle. Mit- und gegeneinander wirkend, sich in glänzenden Steigerungen, in hoch aufschwellenden Tongewinden überbietend, zeigt die Massenwirkung dieses grossen Chors in der kurzen Gliederung der energischen und kühnen Behandlung der Motive des Eingangs:



sowie in den, diesen gegenübergestellten Figuren:

eine so erhabene Wirkung, wie sie nach der Grösse und Pracht der vorhergehenden Sätze kaum noch erwartet werden konnte.

Nr. 22. Benedictus.

An diesen Chor schliesst die Kirche die Anforderung an ihre Gläubigen, mit den Engeln und himmlischen Geistern Gott und dem unbefleckten Lamm ein Loblied anzustimmen. Der Erlöser ist bereit, sein Opfer auf dem Altare zu erneuern. Der Glaubensformel, welche diese Gebete einschliesst, entspringt das Benedictus (D-dur. 3/4). Für den Solo-Tenor und die Solo-Violine geschrieben, gehört dasselbe, des ausdrucksvollen Gesanges der letzteren ungeachtet, jenen schwer verständlichen Arbeiten des Meisters an, in denen Gefühlswärme und Innerlichkeit für die grosse Mehrzahl der Zuhörer in den Hintergrund treten.

Nr. 23. Osanna.

Im folgt das achtstimmige Osanna in der unveränderten Wiederholung und schliesst so in feurigem Preise des Herrn den vierten Theil der Messhandlung.

V. Canon.

Der letzte Theil, der Canon, (die unabänderliche Regel, nach welcher das unblutige Opfer des Neuen Testaments gleichförmig gefeiert wird), enthält die Gebete vor der Wandlung, die Wandlung des Brodes und Weines in das Fleisch und Blut Christi, die Einleitung zum heiligen Abendmahl.

Nr. 24. Agnus Dei.

Der Leib Jesu wird durch seine Wunden, sein Leiden, seinen Tod zerrissen, wie der Priester die Hostie am Altar zerbricht. Und wie das Brod unter Gebeten in dem Kelche sich mit dem Blute des Lammes mischt, so stellt sich uns die Wiedervereinigung des Leibes mit der Seele dar. Aus dieser symbolischen Handlung entwickelt sich das Agnus Dei. Wir finden dasselbe als Arie für Alt (G-moll 4/4) behandelt. Die Violinen all' unisono über den abgerissenen Tönen des Grundbasses beginnen diesen Satz von hervor-

tretender Schönheit in seltsam klagenden melodischen Gängen, welche wie aus der Tiefe eines trauernden Herzens zu uns reden. Noch einmal sehen wir das Lamm Gottes auf dem Altar, belastet mit den Sünden der Welt, bereit, als Opfer für diese sich hinzugeben und so den neuen Bund mit Gott für uns zu schliessen. In ihm erkennen wir die zum Fleisch und Blut Christi verwandelten Elemente, das Brod des Lebens und den Kelch des Heils, in denen die Vergebung unserer Sünden beruht, sofern unser Glaube, unsere Liebe uns dessen würdig machen. In reiner, edelster Schönheit eines melodischen Flusses tritt der Sologesang dem klagenden Gange der Instrumente gegenüber, schreitet mit ihnen ernst, in flehendem Gebet fort. „Erbarme dich unser" rufen wir noch einmal. In thränenvollem Ausdruck flehet die Stimme, fleht neben ihr der obligate Gang der Instrumente.

Gegen den Charakter der übrigen Arien des grossen Werks verhältnissmässig kurz gehalten, darf dieser Satz überall eines mächtig ergreifenden Eindrucks gewiss sein. Hier redet kein Dogma, hier wirken nicht Verstand und Berechnung. Hier betet nicht der priesterliche Glaube, ausserhalb der Gemeinde stehend, zu dem Allmächtigen; hier spricht in demüthiger Hoffnung und voll bebender Trauer das Verlangen nach dem ewigen Heil aus der Tiefe des eigenen Herzens.

Nr. 25. Dona nobis pacem.

Indem die gläubige Menge vor Gott in den Staub sinkt, fühlt sie die Ruhe in die geängstete Seele zurückkehren. Das Opfer ist dargebracht, die göttliche Wirkung tritt hervor. Das Gebet um Frieden und Einheit wird in dem vierstimmigen Chor (D-dur, allabreve) ausgedrückt, in welchem sich mit geringen Aenderungen der unter Nr. 6 als „Gratias" besprochene Chor wiederholt.

So endet ernst und voll ruhiger Erhabenheit dies umfangreiche Tonwerk, das, in der Grösse seiner Conception und in der Tiefe der Auffassung weit hinausragend über die Zeit, in der es entstanden war, noch jetzt nach mehr als hundertjähriger Existenz von Vielen mit Zweifel betrachtet, von gar Manchem mit scheuer Ehrfurcht bei Seite gelegt wird.

Werfen wir einen allgemeinen Rückblick auf dasselbe, so erscheint es uns wie ein in gigantischen Zügen gezeichnetes Frescobild, das mit riesigen Dimensionen die Offenbarungen des Christenthums in sich einschliesst. Wenn der grosse Tonsetzer zu diesem Bilde die Form der Messe wählte, so ist es darum nicht weniger die Allgemeinheit der christlichen Anschauungen, die er uns vorüberführt. Staunend wandelt der gläubige Sinn mit ihm an den Höhen und Tiefen der Menschheit, an dem jubelnden Glanze der himmlischen Heerschaaren und an jenen grauenvollen Abgründen vorüber, aus denen das lauernde Auge des Todes erstarrend hervorblickt. Die Schrecken des Weltgerichts, der Kampf und der Sieg der Erlösung ziehen in reichen Tonmassen an uns vorbei, indem sie mit hohem und feierlichem Ernst in die tiefsten Falten der Empfindung eindringen.

Wenn man mit gerechter Bewunderung dem Eindruck folgt, den dies Riesenwerk hervorzurufen bestimmt ist, so ist nicht weniger die vollendete Form, die Beherrschung und künstlerische Benutzung aller Mittel der aufmerksamen Betrachtung werth, vermöge deren der Meister seine Tongebilde darzustellen wusste, die Klarheit und Grösse der Auffassung, in welcher er den Inhalt und die Worte der Messhandlung zerlegt und bis zu ihren äussersten Consequenzen individualisirt hat.

Man wird nicht der Meinung sein können, dass es nützlich sei, das grosse Werk mit einem anderen von ähnlichem Umfange, der hohen Messe von L. van Beethoven,

zu vergleichen. Wir sind aber auch nicht der Meinung, dasselbe nur annähernd erschöpft zu haben.

Die Aufgabe der Biographie erforderte, dass im Gange der Lebensgeschichte des merkwürdigen Tondichters auch an diesem Werke zu zeigen versucht werde, zu welcher Riesenhöhe sein Geist sich zu erheben vermochte und in welch' eigenthümlicher Besonderheit sich in ihm jede Aufgabe gestaltete, deren Lösung er unternehmen zu müssen geglaubt hat. Dieser Aufgabe Genüge zu leisten, ist unser Bemühen gewesen.

Jene drei grossen Werke, welche Bach, über die Unzahl seiner übrigen Meisterwerke hinausragend, geschaffen hat:

die Matthäus-Passion,
die H-moll-Messe,
das Weihnachts-Oratorium,

stehen an sich in voller Gleichberechtigung nebeneinander. Wenn das erstgenannte Werk, die Matthäus-Passion, unserem Verständniss näher tritt, so liegt dies weniger in der Composition, als in den äusseren und inneren Bedingungen derselben, welche mit ihr zu Tage treten.

Voll bewundernder Ehrerbietung aber wird unser staunender Blick stets auf dem Meisterwerke ruhen, dessen Betrachtung uns soeben beschäftigt hat.*)

*) Spitta (II. 508) behauptet, Bach sei verpflichtet gewesen, als Componist des Königlich Churfürstlichen Hofes für diesen von Zeit zu Zeit Etwas zu liefern. Dies ist unrichtig. Die Messe in H-moll insbesondere verdankt ihre Entstehung einer solchen Verpflichtung nicht. Mindestens ist hiefür und für eine solche überhaupt nirgend ein urkundlicher oder thatsächlicher Anhalt zu finden.

Bach hatte von seinem Landesherrn nur einen Titel erhalten. Irgend eine Verpflichtung war ihm nicht auferlegt. Zumal die Conception von katholischen Messen würde man von einem so eminent evangelischen Tonsetzer, wie Bach war, schwerlich erwartet oder verlangt haben.

H.

Das Magnificat und die übrigen lateinischen Kirchenstücke.

Bei Gelegenheit der Besprechung der lateinischen Kirchenmusiken Bach's wird es vor Allem geeignet sein, dessen Magnificat in Betracht zu ziehen, welches erst in der letzten Zeit dem grösseren Publikum mehr bekannt geworden ist.*)

Auch hier fehlt jeder Anhalt zur Beurtheilung der Zeit, in welcher dies herrliche Werk entstanden ist. Doch unterliegt es keinem Zweifel, dass es der Periode von Bach's vollendetster Reife angehört.

Vorab sei hier die Bemerkung eingefügt, dass dies Magnificat in D-dur, welches wir jetzt betrachten werden, mit der gleichartigen Composition in Es-dur, bis auf den Unterschied der Tonart und bis auf einige nicht erhebliche Varianten, völlig gleichlautend ist.

Der Text besteht bekanntlich aus den Worten, welche die Jungfrau Maria zur heiligen Elisabeth (Evangelium Lucä, Cap. 1. 46 bis 55) spricht:

Nr. 1. Chor. (fünfst.) (D-dur $^3/_4$.) Meine Seele erhebet den Herrn.
Nr. 2. Arie. Sopran. (D-dur $^3/_8$.) Und mein Geist freut sich Gottes meines Heilands.
Nr. 3. Arie. Sopran. (H-moll $^4/_4$.) Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, nun werden mich selig preisen.
Nr. 4. Chor. (fünfst.) (D-dur $^4/_4$.) Alle Kindeskinder.

---

*) Es haben seit dem ersten Erscheinen dieser Biographie kurz hintereinander im Jahre 1864 zu Aachen und 1865 zu Berlin und Frankfurt a. M. Aufführungen des Magnificat stattgefunden, von denen aber, wie es scheint, nur die in Berlin von durchgreifendem Erfolge gewesen ist. Hinsichtlich der Aufführung zu Frankfurt wird in Nr. 48 der Didaskalia von 1865 gesagt, dass die Soli, Duette und Terzette des Magnificat sich in Formen bewegen, welche die jetzige Generation als veraltet bezeichnen müsse, dass zu wenig sangbare Melodie darin vorwalte und der Laie sich mit ihnen sicher nicht befreunden könne.

Nr. 5. Arie. Bass. (A-dur $^{4}/_{4}$.) Denn er hat grosse Dinge an mir gethan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.

Nr. 6. Duo. Alt, Tenor. (E-moll $^{3}/_{8}$.) Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.

Nr. 7. Chor. (fünfst.) (D-dur $^{4}/_{4}$.) Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.

Nr. 8. Arie. Tenor. (Fis-moll $^{3}/_{4}$.) Er stösset die Gewaltigen vom Stuhl und erhebet die Niedrigen.

Nr. 9. Arie. Alt. (E-dur $^{4}/_{4}$.) Die Hungrigen füllet er mit Gütern und lässet die Reichen leer.

Nr. 10. Terzett. 2 Soprane und Alt. (H-moll $^{3}/_{4}$.) Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.

Nr. 11. Chor. (fünfst.) (D-dur $^{4}/_{4}$.) Wie er geredet hat, unsern Vätern Abraham und seinem Samen ewiglich.

Diesem biblischen Text hat Bach hinzugesetzt:

Nr. 12. Chor. (fünfst.) (D-dur.) Ehre dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist, wie er von Anfang war und jetzt und immer in alle Ewigkeit. Amen.

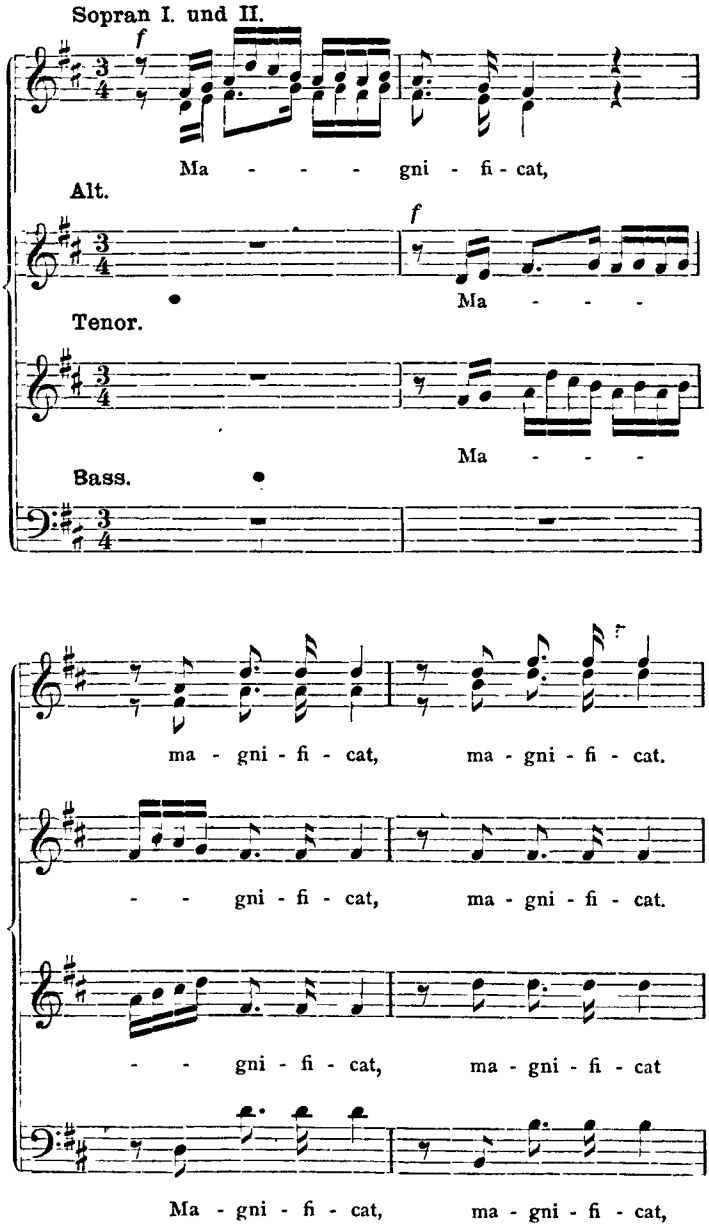
Jene schönen, aus dem Individuellen und Persönlichen der heiligen Jungfrau in die Bedeutung allgemein christlicher Anschauungen übertretenden Worte sind von den alten italienischen Meistern vielfach im oratorischen Kirchenstyle gesetzt worden. Bach ist ihrem Beispiel gefolgt. Er hat, über die Besonderheit des in der heiligen Schrift gegebenen Worts weit hinausgreifend, den Lobgesang der Maria in seiner Grösse und Allgemeinheit, in dem wunderbaren Reichthum des göttlichen Gedankens erfasst und mit der ihm eigenen symbolischen Weise in so grossartige Verhältnisse umgestaltet, als deren nur in musikalischen Formen darstellbar sind.

Nicht die gebenedeite Jungfrau ist es, die, den Herrn und Heiland unter ihrem Herzen, aus diesen Tönen zu uns redet. Es ist die Offenbarung des Christenthums in seiner höchsten Vollendung und Reinheit, die der grosse Meister uns verkündet, der Lobgesang, den die Bekenner der christlichen Kirche dem höchsten Gotte als ein Opfer ihrer dankerfüllten Herzen darbringen. Dieser wird nur in einzelnen

Nummern unterbrochen durch Tonsätze, deren Charakter an die ursprüngliche Bedeutung der Worte erinnert.

So tritt dies Werk nicht in dem äusserlich bedeutsamen Umfange anderer oratorischer Arbeiten, wohl aber in seiner inneren Conception, in dem Ernst und der Grösse seines Styls und in der Eigenthümlichkeit seiner ganzen Gestaltung als ein Werk höchsten Ranges vor uns hin. Es reiht sich würdig der H-moll-Messe an, welcher es an innerer Vollendung und an Grösse der Auffassung nicht nachsteht.

Doch ist es eine protestantische Kirchenmusik, die wir hier vor uns haben, im edelsten Sinne derselben aufgefasst.

Bach wollte der Aufgabe, wie er sie sich gestellt, in grossen und glänzenden Zügen Genüge leisten. Seinem nach unseren Anschauungen sonst bescheidenen Orchester sind drei Trompeten und die Pauke hinzugefügt. So beginnt in glänzendem vollen Schwunge einer reich figurirten, durch alle Stimmen in bewundernswerther Selbständigkeit behandelten Bewegung verschiedener Motive der erste Satz: Magnificat anima mea Dominum etc. (Meine Seele erhebt den Herrn.) In breiten Zügen entwickelt sich vor uns eine lebhaft bewegte Einleitung, aus deren Tönen wir sogleich den hoch aufstrebenden Charakter des Lobgesanges erkennen. Fünfstimmig, in lebendiger Fortentwickelung der von den Instrumenten gegebenen Motive, baut sich der Chor, von den beiden Sopranen begonnen, denen Alt und Tenor in der Nachahmung antworten, auf, um sich dann mit ihnen und dem Bass zu glänzend rhythmisirtem Gesange zu verbinden (siehe S. 52), in dieses kunstvoll gefügte Tonmeer ein und beginnt dasselbe mit wunderbarer Kraft zu beherrschen. In gedrängter Steigerung suchen die Stimmen die Jubelklänge des Orchesters zu überbieten. In verwandte Motive übergehend, vereinigen sich beide Tonmassen

Sopran I. und II.
f
Ma - - - - gni - fi - cat,
Alt.
f
Ma - - -
Tenor.
Ma - - -
Bass.
ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat.
- - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat.
- - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,

hoch aufklingend zu einer Wirkung, von der aus der Meister unserem Blick die Tiefe und Fülle der diesem Chore folgenden grossen Gedanken zu erschliessen gesonnen ist.

Wir finden in diesem Satz, wie in allen folgenden Sätzen des Magnificat, ein bei Bach sonst nicht gewöhnliches Maass beschränkter Ausdehnung. Der Meister erschöpft auch in dieser mehr zusammengefassten Gestaltung jede denkbare harmonische und contrapunctische Combination. Aber es scheint der in sich fest abgeschlossene Charakter der Worte ihm die äusserlichen Grenzen seiner Conception auferlegt zu haben. Wir wissen, dass bei ihm Text und Musik überall zu einem einzigen Guss dergestalt verschmolzen sind, dass sie in der Ausführung als ein untrennbares Ganze erscheinen müssen. So baut Bach hier auf dem fest und knapp gezeichneten Grunde der biblischen Worte sein kunstvolles Gebäude in den Abmessungen auf, welche jenem am eigensten erscheinen. Aber sein Bau steigt deshalb nicht weniger kühn und gross in die Höhe.

Eine andere Bemerkung, zu welcher die Einsicht in dies Werk veranlasst, ist die, dass Bach, wie er dies freilich auch bei vielen seiner sonstigen Kirchen-Compositionen gethan, einem Theile der Instrumente Aufgaben zugewiesen hat, die in jedem Falle sehr schwer zu lösen sind, mitunter der heutigen Instrumental-Technik gegenüber kaum durchführbar erscheinen. Man betrachte die Trompetengänge des ersten Satzes und des „fecit potentiam“ (Nr. 7).

Dass er an den Chor überall die allerhöchsten Anforderungen gestellt hat, ist bekannt. Dennoch sind die gesanglichen Schwierigkeiten in einigen Theilen des Magnificat (Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 12) ganz ausserordentlicher Natur.

Denn wenn man die bescheidenen Mittel in Betracht zieht, welche Bach für eine „wohlbestallte Kirchen-

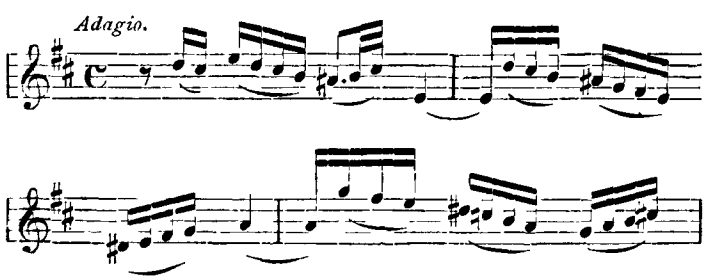
Musik“ in Anspruch genommen hat, so muss man in der That über die Zumuthungen erstaunen, welche er an die technischen Fertigkeiten und an die Aufopferungsfähigkeit seiner Musiker stellen zu dürfen glaubte.

Nachdem der erste Chor zu Ende geführt ist, lässt Bach die Motive desselben noch einmal in dem ritornellartigen Abschluss vorüberklingen.

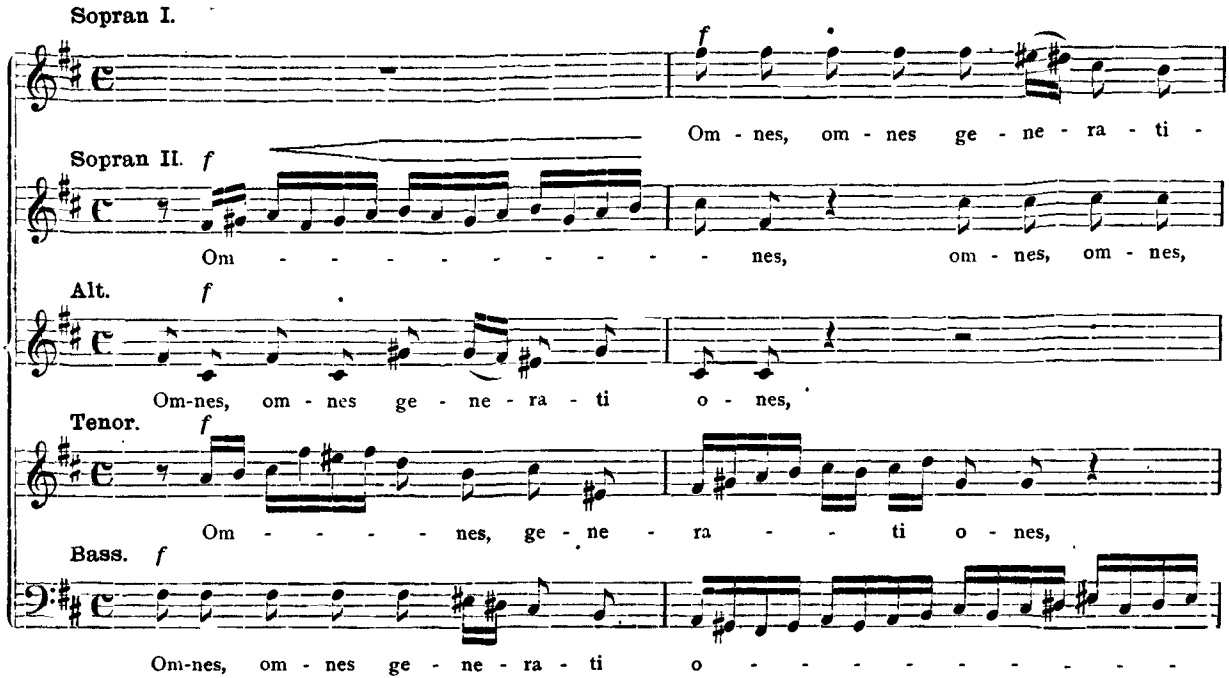
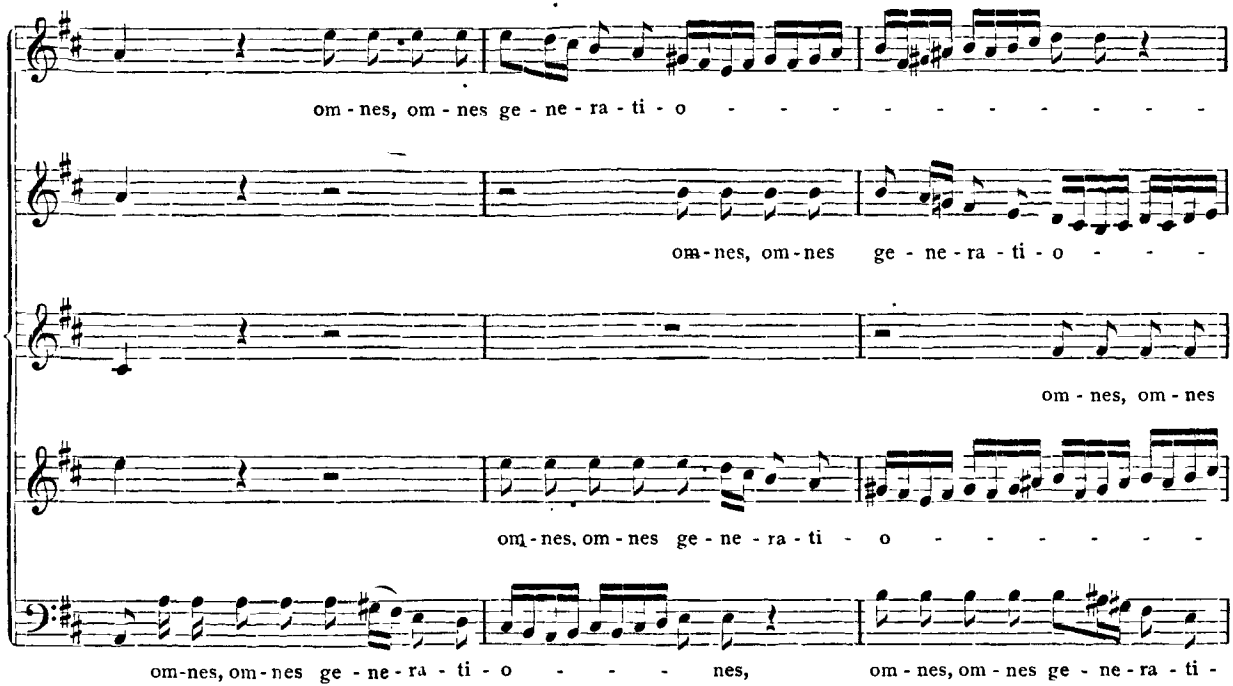
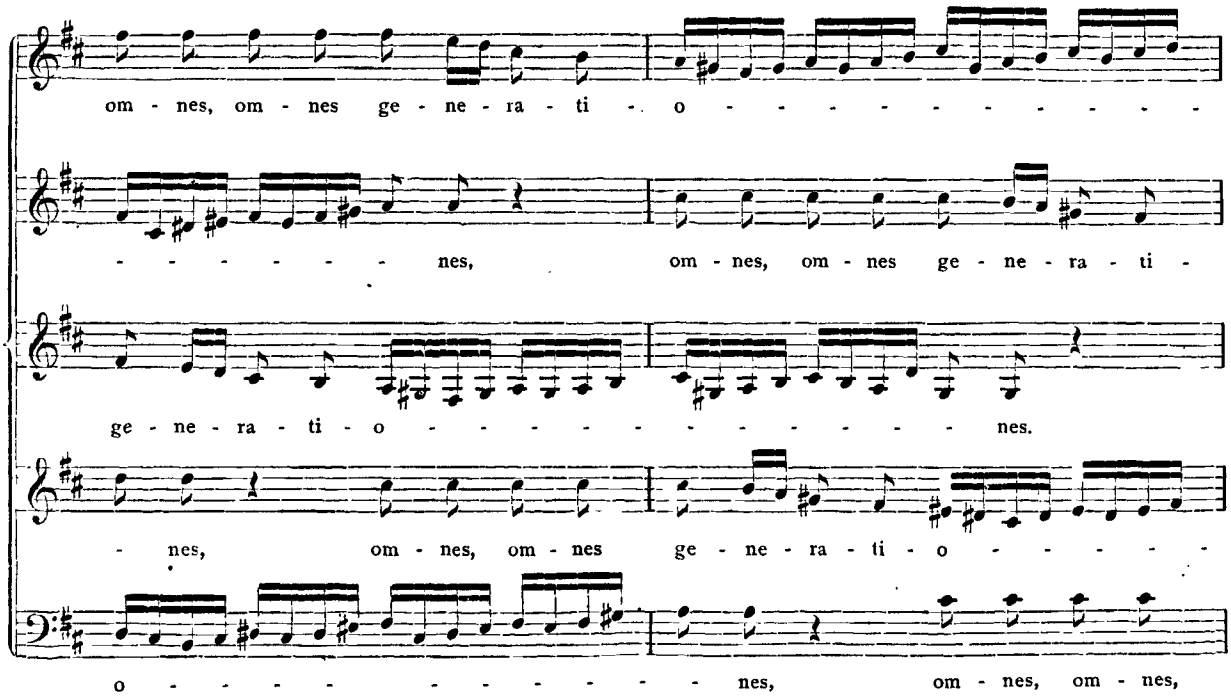
Gegen die glänzende Pracht dieses grossen Eingangs bildet die folgende Nummer (Nr. 2) „Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo“ einen ebenso nothwendig bedingten, als sanften Gegensatz.

In der Behandlung dieser Nummer stellt sich Bach auf den Boden des biblischen Lobgesangs. Er zeigt uns in ihm jene jungfräulich reinen Empfindungen, welche in dem frommen Herzen der Mutter Jesu durch die Betrachtung der Liebe und Güte Gottes hervorgerufen werden. Keine fremdartigen Ausweichungen, keine andere als die einfachste Modulation, keine Instrumentalwirkung als die des Streich-Quartetts und der Orgel begleiten die ruhige Klarheit dieses Gesanges.

Anders entwickelt sich die nächste Strophe (Nr. 3) „Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent“, wenn gleich auch aus ihr die heilige Mutter in ihrer Reinheit und jungfräulichen Demuth zu uns redet.

Ein Solo der Oboe d'amore über dem Bass leitet in süss klagender, melodischer Weise mit dem folgenden Thema:

den Gesang ein. Das Solo-Instrument verfolgt seine Motive in anmuthig reichen Wendungen, während die Singstimme, mit ihr in stetiger Wechselwirkung, über die Textworte hinausgreifend uns die mater dolorosa ahnen lässt. Es ist eine bange Traurigkeit, die in diesen süssen Tönen über der demüthigen Hingebung der niedrigen Magd schwebt. Wie eine Vision erhebt sich vor ihr aus dem lichten Glanze der Herrlichkeit Gottes eine dunkle Wolke. In ihr erblickt sie ahnungsvoll das Kreuz, an dem das unter ihrem Herzen beginnende Leben verbluten soll. So in dem Charakter banger Freude und schmerzlicher Ergebung verläuft dies wundervolle Musikstück. Aber mitten hinein in die Schwermuth dieser zart melodischen Klänge fällt mit Jubelschall und kräftig in die Höhe strebendem Schwunge der Chor fünfstimmig ein. Auf die Worte: „beatam me dicent" braust es bestätigend: „omnes generationes" (Nr. 4) daher. Wir vermögen bei diesem gross gedachten und gross ausgeführten Musikstück der äuserlichen Mittel, welche Bach hier in staunenswerther Meisterschaft angewendet hat, nur andeutungsweise zu gedenken. Denn sie sind im Vergleich zu dem inneren Kern der untergeordnete Theil der Arbeit. Während der Bass das scharf gezeichnete Hauptthema einführt, welches einen Takt später vom ersten Sopran aufgenommen wird und welches in dem nicht mehr als siebenundzwanzig Takte langen Musikstück mehr als dreissig Mal markirt hervortritt, beginnen die anderen Stimmen zu gleicher Zeit, und zwar jede für sich in besonderen Motiven (s. S. 57), welche sich gegenseitig in rastlosem Wechsel treiben und ablösen. An Kühnheit und Schärfe der äusseren Structur wird dieses Stück selbst unter den Bach'schen Arbeiten kaum seines Gleichen finden. Aber über dieser wundervollen Form schwebt die Weihe einer weitgreifenden Gedankenfülle. Alle Generationen, die ganze Zukunft der Welt, welche durch den Sohn der Gebenedeiten ihre Erlösung gefun-

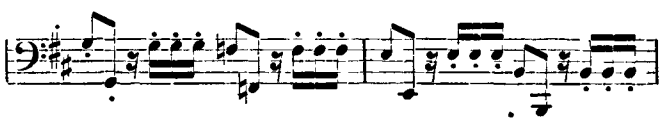
den, die Höhen und Tiefen der Menschheit ziehen in diesem von tiefster Mystik erfüllten Tonbilde an uns vorüber. Nicht das Einzelne, wie gewaltig es sein mag, vermögen wir festzuhalten. Die grosse Masse Derer, die die Welt in ihrem vor der Ewigkeit wie im Sturmwind wechselnden Kreislauf erfüllen sollen, dicht und immer dichter aneinander geschaart (s. S. 58 und 59), bis zu dem letzten Tage, die Zukunft der Menschheit ist es, die vor dem prophetischen Auge der niederen Magd in der Entzückung des heiligen Augenblicks vorüberzieht. Diese Zukunft preist sie selig. Sie ist es, die Bach mit Feuerzungen zu uns reden lässt.

Ein ruhiger, klar entwickelter Gegensatz tritt ihr in dem nur über der Orgel und dem Bass gezeichneten Solosatz (Nr. 5): „Qui fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus“ gegenüber. Was der Sturm aller Kinder und Kindeskinder in seiner überfluthenden Fülle geahnt, wird hier zur bewussten ruhigen Klarheit. Wer, abgesehen von dem tiefen charakteristischen Ausdruck dieses kurzen Satzes, an einem besonderen Beispiele studiren wollte, wie der grosse Meister aus einem gegebenen Motive in gedrängter Kürze jede mögliche Consequenz zu ziehen vermag, der könnte diese Arie hierzu wählen. Das in vier Takten auftretende, aus zwei Theilen bestehende Eingangs-Motiv beherrscht in den verschiedensten und dabei allernatürlichsten Modulationen das ganze Tonstück allein. Ueber ihm entwickelt sich in ausdrucksvoller, melodischer Weise der Gesang. Beides, Gesang und Begleitung, verschmelzen sich zu einer wohlthuenden und doch innerlich anregenden Ruhe in dem Bewusstsein der Güte Gottes, „der Grosses an uns gethan“. Die Einfachheit der instrumentalen Begleitung lässt voraussetzen, dass der Schwerpunkt derselben eigentlich der Orgel zugewiesen gewesen sei, welche ja eben bei der Ausführung Bach'scher Musiken sich in den Händen des Meisters befunden

Sopran I.
f
Om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti -
Sopran II. f
Om - - - - - - - - - - nes, om - nes, om - nes,
Alt. f
Om-nes, om - nes ge - ne - ra - ti o - nes,
Tenor. f
Om - - - - - nes, ge - ne - ra - - ti o - nes,
Bass. f
Om-nes, om - nes ge - ne - ra - ti o - - - - - - - - - -

om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - - - - - - - - -
om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - -
om - nes, om - nes
om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - - - - - -
om-nes, om-nes ge - ne-ra - ti - o - - - - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti -

om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - - - - - - - - -
- - - - - - - nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti -
ge - ne - ra - ti - o - - - - - - - - - - - nes.
- nes, om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - - - - -
o - - - - - - - - - - - nes, om - nes, om - nes,

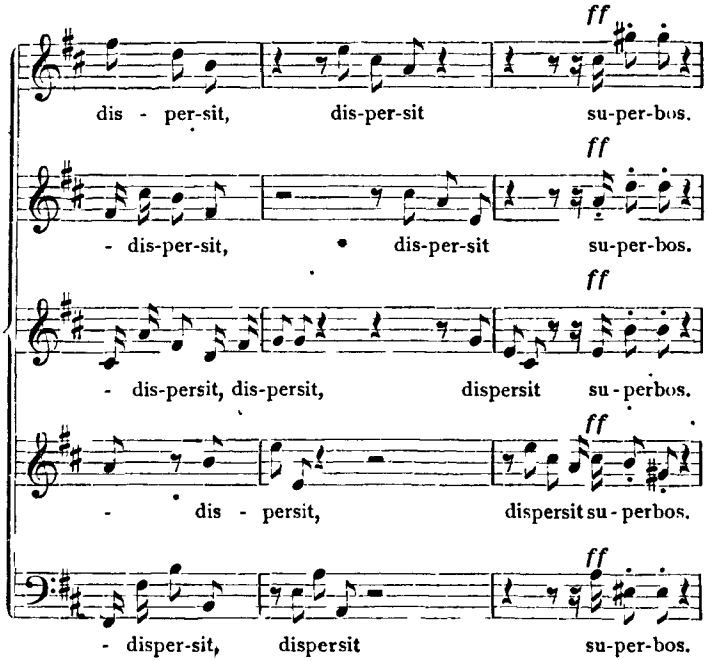
hat. Seine unvergleichliche Beherrschung dieses Instruments ging, wie bekannt, Hand in Hand mit der in jedem Augenblicke, mit jedem Pulsschlage frei von ihm ausströmenden Fülle der Gedanken und harmonischen Empfindungen. Was uns auf ewig verloren gegangen ist und was wir nach dem Standpunkte der heutigen Kunst kaum zu ahnen vermögen, das sind eben jene unaufgeschriebenen Beziehungen, welche Bach in seinem Innern zu seinen Werken bewahrte und die er ausströmen liess, wenn er sich mit ihnen in unmittelbarer Wechselwirkung befand. Sein reicher Geist erschloss ihm in jedem Augenblick die ganze Fülle aller harmonischen Combinationen und seine unerhörte Technik brachte sie eben so schnell zur Erscheinung. So sehen wir in Musikstücken von der Structur der vorliegenden Arie eben nur das Gerippe des Baues, der in der Seele des Meisters gelebt hat und der mit seinem Tode unwiederbringlich verloren gegangen ist.

Diesem Stücke folgt ein Satz voll des schönsten melodischen Flusses und von rührend sanfter Charakteristik. Es ist dies ein Duo zwischen Tenor und Alt: Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum (Nr. 6), von dem Streich-Quartett begleitet. Die Violinen und die Bratsche mit Sordinen, jene durch die erste und zweite Flöte verstärkt, geben dem in langsamen bewegten Rhythmen fortschreitenden Stücke eine sanft anregende Klangfarbe. Die göttliche Barmherzigkeit strahlt ihr mildes Licht herab auf die, die den Herrn fürchten. Bei den ersten Eintritten der Worte: „timentibus eum“ und bei dem letzten Wiedereintritt derselben Worte am Schluss lässt Bach die Instrumente wie in ehrfürchtiger Scheu vor der Erhabenheit des Herrn schweigen und zu den Singstimmen nur die Orgel wirken. Flöten und Quartett verkündigen mit ihrem Wiedereintritt in ihrer

sanften Weichheit als versöhnende Gegensätze die ewige Barmherzigkeit.

Unmittelbar auf das Ritornell dieses Duo ertönt kraftvoll und voll feurigen Schwunges das „fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui“ (Nr. 7). Der Tenor bringt zuerst das glänzend bewegte, weit gedehnte Hauptthema unter dem in stolzem Schwunge gegliederten rhythmischen Ausruf des übrigen Chors: „fecit potentiam“. Das Orchester, dessen Bass in einer kurz bewegten Figur

eine besondere und bis zum letzten Augenblick streng durchgeführte, höchst eigenthümliche Behandlung findet, unterstützt die rhythmischen Chorsätze in scharf markirter Gegenbewegung. Weiterhin verstärkt es durch drei Trompeten und die Pauken die Singstimmen, bis diese ihm die Fortführung des Hauptmotivs überlassen und in den Rhythmus des fecit potentiam einfallen. Von hier aus vertheilen sie sich mit dem Worte „dispersit“ in Nebenmotive (s. S. 62).

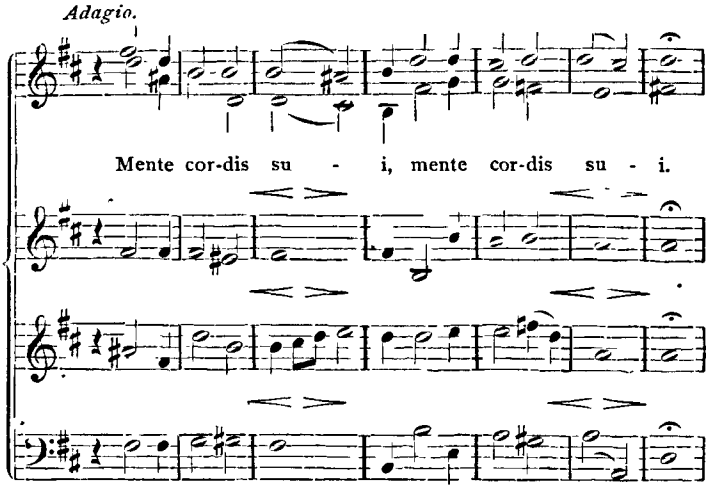
So schwillt die Tonmasse höher und höher an, um in ihrer gewaltigsten Steigerung auf dem Worte „superbos“, wie unter dem lange gefürchteten Schlage durch die Hand des Herrn, von jähem Schrecken erfüllt, in kurzem, scharf dissonirenden Accorde plötzlich abzubrechen.

Dieser Chor, in dem wir die siegende Macht Gottes über dem, was auf Erden sich gross und gewaltig dünkt, erkennen, steht dem vorbesprochenen „omnes generationes“ in eigenthümlich grosser Weise gegenüber. Dort ist es das Unendliche, Unübersehbare, die Zukunft der Welt, die sich uns darstellt. Hier tritt

Gott der Herr selbst in seiner Grösse und Erhabenheit, den Blitzstrahl in seiner mächtigen Hand erhebend, vor uns hin, ein Schrecken der Gewaltigen.

Diese Grösse und Erhabenheit tritt mit majestätischem Glanze in dem, in so grossartigem Schwunge nach der Generalpause den Chor abschliessenden, im übermässigen Dreiklang erschallenden Adagio: „Mente cordis sui“ (s. S. 63) daher, dessen breite Harmonienfolge mit unwiderstehlicher, überwältigender Wirkung, wie aus den geöffneten Wolken des Himmels auf uns eindringt.

Der soeben besprochene Abschluss dieses Chors hat zu mannigfaltigen Betrachtungen Veranlassung gegeben.

Streng nach den Worten des Textes genommen, durfte Bach das „in ihres (der Hoffärtigen) Herzens



Sinn“ nicht in der geschehenen Weise durch ein grossartig wirkendes Adagio ausdrücken. Der stolze Schwung des vorhergehenden Satzes und die musikalische Behandlung des dispersit, welche das Zerstreuen malerisch darstellt, hätten in jedem Falle eine andere Wendung der Musik erwarten lassen.

Doch wird es schwer sein, sich mit der von R. Franz in seiner geistreichen Schrift über das Magnificat*) Seite 19 begründeten Annahme, dass Bach den lateinischen Text dieser Worte unrichtig oder irrthümlich aufgefasst habe, zu befreunden. Denn wenn auch die Möglichkeit hiefür nicht ausgeschlossen ist, so ist es doch kaum denkbar, dass ein so bibelfester, gewissenhafter Mann wie Bach den deutschen Text des Evangeliums, der in der Luther'schen Uebersetzung die Gedanken und Worte des griechischen Urtextes so trefflich wiedergiebt, nicht gekannt und nöthigenfalls zu Hilfe genommen haben sollte. Man würde sich daher dem Verständniss dieses Adagio gegenüber

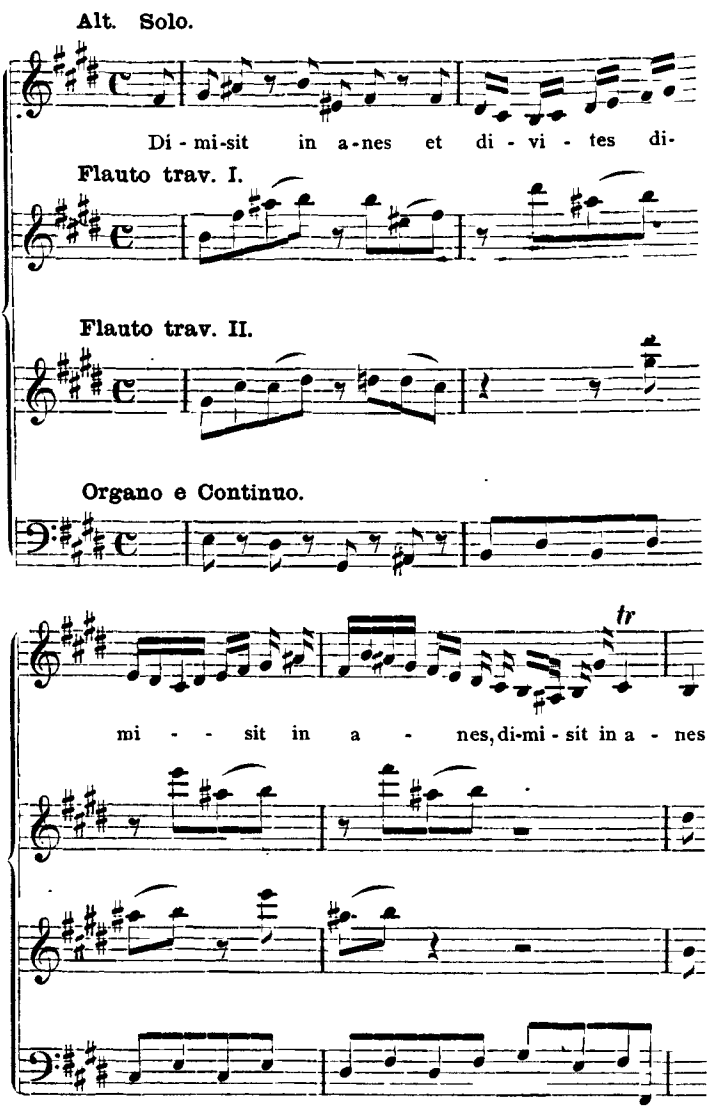
*) Mittheilungen über J. S. Bach's Magnificat. Halle 1863.

vor einem Räthsel befinden, dessen Lösung schwerlich gelingen dürfte, wenn man nicht annehmen wollte, dass Bach die grosse musikalische Wirkung, den beruhigenden und erhebenden Gegensatz gegen den unruhig bewegten, zuletzt auf dem dissonirenden Accorde schnell abbrechenden Chor für nothwendiger gehalten hätte, als die unbedingte Unterordnung unter den Wortlaut des Textes.

Diesem gewaltigen Chore folgt eine Arie für Tenor (Nr. 8): „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.“ Ungeachtet der meisterhaften contrapunktischen Behandlung scheint dieselbe uns der schwächere Theil des Werks zu sein. Mindestens ist gewiss, dass unserer Zeit das Verständniss der sich in langen Figuren bewegenden Cantilene nicht eigen ist. Dasselbe möchten wir im Grossen und Ganzen auch von dem demnächst folgenden Alt-Solo (Nr. 9): „Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes“ behaupten. So interessant die Begleitung der Flöten über dem pizzicato durchgeführten Bass erscheint, fehlt uns doch die richtige Auffassung für diese objective Darstellung allgemein kirchlicher Glaubenslehren, die das Christenthum mehr erklären als verherrlichen. Ueber diese Bedenken helfen uns auch die Züge meisterhafter Behandlung nicht fort, deren sprechende Wirkung (s. S. 65) so klar zu Tage tritt.

Die Weise, in der uns jenes Verständniss der Dogmen erschlossen werden soll, erscheint leer und öde, weil sie dem Gefühlsausdruck keinen Raum lässt und in positiver Weise vornehmlich sich selbst zur Geltung bringt.

Wir haben uns an anderen Orten über die geringe Sympathie ausgesprochen, deren sich die Arien dieses grossen Meisters bei dem Publikum erfreuen. Es ist diese Erscheinung dort auf die besonderen Bedingungen zurückgeführt worden, nach denen jene Arien



zu beurtheilen waren, und haben ihren noch jetzt hervortretenden Werth gebührend hervorgehoben. Man wird deshalb hier den Vorwurf nicht erheben können,

dass über diese Musikform Bach's im Allgemeinen der Stab gebrochen werden solle, wenn es in einem besonderen Falle schwer wird, sich an ihr zu erwärmen.

Um so strahlender tritt nach diesen beiden Stücken das „Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae" (Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf) hervor. Bach lässt diese Worte nur von den beiden Sopranen und dem Alt über der Begleitung des Cello und der Orgel ohne Bass singen. Tiefernste, in seltsamer Weise in den verschiedenen Stimmen imitirende Melodien verschlingen sich gegeneinander zu einem eigenthümlich gestalteten Gewebe. Die Verheissung des Herrn, wie die Propheten sie kundgethan, tönt uns aus der Höhe der Wolken entgegen. Ueber seinen Klängen schwebt wie ein leuchtender Sonnenblick, den beiden Oboen all unisono gegeben, der Cantus firmus mit der alten Kirchenmelodie des Magnificat daher. Die Erlösung tritt symbolisch vor uns hin. Die göttliche Barmherzigkeit geht auf über ihrem Volke und giesst ihr Licht über ihm daher. Von dem Rauch der Opferflamme umhüllt, sehen wir dasselbe vor uns emporsteigen. Sinniger und feiner konnte der Gedanke des Lobgesangs nicht gezeichnet werden. Es ist ein von tiefer Mystik erfüllter Hymnus, dessen sanfter Charakter unsere Phantasie zu jenem Ernst stimmt, in dem wir der Offenbarung, die zu uns redet, näher gerückt werden.

Aber wie die Offenbarung eben in der Vision sich darstellt, so tritt ihr in kräftiger Form die Verheissung entgegen, welche der Herr Abraham gegeben hat, jene Verheissung, die der menschliche Sinn in menschlicher Weise deutet, auf deren Erfüllung er harrt.

„Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula" tönt das vom Bass fest und klar dargestellte Hauptmotiv einer fünfstimmigen Fuge, deren Kraft uns die Sicherheit

der Erfüllung verkündet. Es ist die Vollendung des göttlichen Opfers, die sich darstellt und welche auf der Zukunft ruht.

Mit diesem Stücke wäre der Text des Magnificat erfüllt gewesen. Bach hat ihm ein „Gloria patri, filio et spiritui sancto" hinzugefügt, dem sich ein „sicut erat in principio et nunc et semper" anschliesst. Gross und voll von mächtigem Klange, mit dem Orchester rhythmisch vereinigt, erschallt das Gloria. Gleich darauf von den einzelnen Stimmen über dem Orgelpunkte des Bass ohne andere Begleitung des Orchesters wieder aufgenommen, rollt es in mächtigen Triolen-Figuren, von dem wiederholten Gloria patri und Gloria filio unterbrochen, glanzvoll empor, einem kühn in die Wolken strebenden Thurmbau vergleichbar. Mit dem Gloria spiritui sancto treten die drei Trompeten und die Pauken dem voll und rhythmisch ausklingenden Orchester hinzu. Hier hat der Lobgesang, wie mächtig er bisher vor uns erklungen war, doch eine Höhe und Grossartigkeit erreicht, welche selbst bei einem so grossen Tonsetzer wie J. S. Bach überraschend wirken muss. Wir sehen den Chor der Gläubigen vor dem Altar des höchsten Gottes stehen. Sein Ruhm ist es, den ihre Stimmen singen, seine Ehre und der Glanz seines Namens, den sie verherrlichen. Alle Kinder und Kindeskinder, deren Zukunft uns der geheimnissvoll daherbrausende Sturm eines vorhergehenden Chors gezeichnet hatte, sind versammelt. Alle Verheissungen sind erfüllt. In begeistertem, hoch aufschwellendem Jubel tönt ihr Danklied, ihr ewiger Lobgesang feierlich zu den Wolken empor. In dem kurzen Aufschwung dieses nur achtzehn Takte langen Satzes erreicht das erhabene Werk seine höchste Höhe.

In enger Zusammenfassung des Eingangsthemas, das in neuer Weise und glänzender Form behandelt wird, schliesst Bach, die Einheit und den Gesammt-

Charakter des Ganzen krönend, ein Werk, welches, was seinen inneren Gehalt betrifft, ein ebenso tief empfundenes, als in den grossartigsten Zügen ausgeführtes ist.

Wie Bach jeder seiner Arbeiten durch die sicher treffende, künstlerisch klare Festigkeit seines Blickes diejenige Form und Gestaltung zu verleihen wusste, die ihm die fast allein mögliche war, wie er, seinen Ideen ganz hingegeben, aus voller Seele und mit dem strengen Ernst eines grossen und festen Charakters arbeitete, so zeigen seine Werke auch überall jene Einheit und Uebereinstimmung, welche überhaupt nur von den grössesten Meistern der Tonkunst erreicht worden ist.

Für welchen besonderen kirchlichen Festtag die Composition dieses schönen Werks bestimmt gewesen? Wir wissen es nicht. Vielleicht, dass es an dem Feste der Heimsuchung an Stelle der sonst gebräuchlichen Kirchen-Cantate aufgeführt wurde.*)

Mindestens deuten die zusätzlich von Bach zu dem Werke gesetzten Stücke darauf hin, dass die Aufführung bei dem lutherischen Gottesdienste stattgefunden habe.

Es gehören nämlich dem Magnificat, für besondere Festveranlassung hinzugefügt, noch an:

1. Der Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" (vierstimmig), Es-dur, allabreve, welcher nach dem „et exultavit" (Nr. 2) gesungen werden sollte.
2. „Freut euch und jubilirt", B-dur $^3/_4$, nach dem „quia fecit" (Nr. 5) zu singen.

---

*) Spitta (II. S. 198 ff.) meint, dass der Lobgesang der Maria von Bach zur Aufführung nach der Predigt an den Weihnachtsfesttagen componirt worden sei. Gründe hiefür werden auch hier nicht gegeben. An sich ist es ja nicht unwahrscheinlich, dass eine so hervorragende Arbeit für einen hohen Festtag geschaffen worden ist.

3. „Gloria in excelsis", Es-dur $^4/_4$, nach dem „fecit potentiam (Nr. 7).
4. Virga Jesse (Bruchstück), F-dur $^{12}/_8$, nach dem Esurientes implevit (Nr. 9), letzteres auch in der Cantate: „Unser Mund sei voll Lachen" in erweiterter Behandlung vorkommend.

Ursprünglich haben diese Zusatzstücke dem schönen Werke nicht angehört. Nothwendige Bestandtheile desselben bildeten sie nicht. In der späteren Bearbeitung des Magnificat blieben sie fort.*)

Wir führen die vier Compositionen des Sanctus in C-dur, D-dur, D-moll und G-dur nur der Vollständigkeit unserer Aufzählung der Werke Bach's wegen besonders an. Sie sind dem früher angedeuteten Programm des Gottesdienstes gemäss wohl als einzelne Stücke zur Aufführung gebracht worden. Die beiden letztgenannten Compositionen zumal bieten kein hervortretendes Interesse und mögen wohl Jugendarbeiten des Meisters sein.**)

Ausser den bisher besprochenen lateinischen Kirchenwerken Bachs existirt noch eine Anzahl solcher, welche, zum Theil von seiner Hand geschrieben, als seine Arbeiten betrachtet worden sind, deren Echtheit in dieser Beziehung aber mit Grund in Zweifel gezogen wird.***)

Es sind dies:

1. Ein Magnificat für Sopran und kleines Orchester.
2. Sanctus, achtstimmig, mit 2 Oboi d'amour, 2 Violinen, 3 Violen, Violono und Bass (D-dur) mit der Bezeichnung: „di Giov. Seb. Bach" (zweifelhaft).

*) Die Annahme Spitta's (II. 203), dass diese vier Stücke die Bestimmung gehabt hätten, von der kleinen Orgel der Thomas-Kirche aus, im Gegensatz zu dem auf der grossen Orgel auszuführenden Magnificat, gesungen zu werden, beruht wohl lediglich auf Combination.

**) S. Rust, Vorwort zur Ausgabe des Magnificat durch die Bach-Gesellschaft.

***) Ebendaselbst.

3. Sanctus, vierstimmig mit Orchester.
4. Gaudete omnes populi, einzelner Chor mit Trompeten und Pauken.
5. Manebit verbum Domini, einzelner Chor mit 3 Oboen, 3 Trompeten und Pauken.

(Nr. 4 und 5 Bearbeitungen zweier Sätze aus der Cantate: „Eine feste Burg".)

6. Tantum ergo, vierstimmig mit Orgel.
7. Offertorium.
8. Salve Regina (verloren).

Diese Werke, denen auch ein achtstimmiges Magnificat, in Bach's Handschrift vorhanden, hinzugerechnet werden kann, mögen zum Theil mit Bach's Hilfe entstanden, zum Theil Compositionen anderer Tonsetzer sein, die er überarbeitet hat. In jedem Falle legt die Theilnahme, welche er daran geübt, der Umstand, dass die Mehrzahl von seiner Hand niedergeschrieben ist, nicht weniger von dem unglaublichen Fleisse, dem nie ermüdenden Schöpfungs- und Arbeitstriebe des grossen Meisters Zeugniss ab, als wenn er sie wirklich gesetzt hätte.

Nach dem alten, bereits bei Gelegenheit der Motetten erwähnten Breitkopf und Härtel'schen Cataloge hatte diese Handlung zu jener Zeit noch die Partitur des obengenannten Salve Regina (12 Bogen stark) besessen, welche vorläufig als verschwunden zu betrachten ist.

Wenn wir noch einmal zusammenfassen, was wir in den lateinischen Kirchenwerken Bach's an uns haben vorübergehen lassen, so bleibt freilich unser erstaunter Blick vor Allem auf der „hohen Messe" in H-moll und auf dem Magnificat haften. Wie zwei grosse, glänzende Edelsteine leuchten diese Werke in herrlich strahlender Farbenpracht. Aber sie sind umgeben und werden gehoben durch jene grosse Zahl kleinerer Juwelen, die sich in reichem Schmucke wie ein Kranz glänzender Blüthen um sie daherschlingen.

J.

Die weltlichen und Gelegenheits-Cantaten.

Neben der ernsten, fast überwältigenden Beschäftigung mit der Kirchenmusik und den Instrumental-Compositionen, sowie bei den vielfachen Amtspflichten, welche dem grossen Meister in so ausgedehntem Maasse oblagen, und denen noch der Unterricht so zahlreicher Schüler hinzutrat, welche sein Ruf herbeigezogen hatte, entzog sich Bach doch keineswegs den Anforderungen, welche auch die weltliche Gesellschaft an ihn zu machen befugt war.

Wohl war sein Sinn von Natur dem Erbabenen, Grossen zugewendet. Aber wie in den Zusammenkünften der Familie Bach eine heitere, joviale Laune aus der Grundlage der kirchlichen Stimmung hervorquoll, in der jene alten Cantoren und Organisten sich behaglich und wohl fühlten, so glätteten sich auch auf der Stirn ihres grossen Nachkommen und Kunstgenossen die ernsten Falten, und ein freundliches Lächeln begann um seine Lippen zu spielen, wenn der Augenblick und die Veranlassung ihn darauf hinleiteten.

Mizler erzählt uns (Th. I. S. 63), dass zu der damaligen Zeit (1736) in Leipzig zwei öffentliche Concerte oder musikalische Zusammenkünfte „in beständigem Flor“ gestanden hätten, welche wohl unseren jetzigen Musikvereinen ähnlich gewesen sein mögen. Eine dieser musikalischen Zusammenkünfte wurde von Bach „ausser der Messe alle Wochen einmal auf dem Zimmermann'schen Kaffeehause in der Cather-Strasse, Freitags Abends von 8 bis 10 Uhr, in der Messe aber zweimal, Dienstags und Freitags zu eben der Zeit“ dirigirt.

Die andere Gesellschaft bestand unter der Leitung des Musikdirectors an der Pauliner- und Organisten

an der St. Thomas-Kirche, Johann Gottlieb Görner. Von den Mitgliedern beider Gesellschaften heisst es: „Die Mitglieder, so diese musikalischen Concerte ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studirenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so dass öfters, wie bekannt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnt, sich in diesen musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen und sind auch mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, die den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen."

Es darf angenommen werden, dass Bach für diese von ihm dirigirten Concerte einen nicht geringen Theil seiner, der Leipziger Periode angehörigen Instrumental-Musik geschrieben hat.

Wenn ferner, wie wir weiterhin sehen werden, eine seiner Cantaten auf den Geburtstag des Königs von ihm im „Collegio Musico" aufgeführt worden ist, so lässt sich annehmen, dass dies auch bei anderen solchen Gelegenheits-Cantaten der Fall und ihm in diesem musikalischen Vereine das Material für seine derartigen Gesangs-Compositionen gegeben gewesen sei. Zu den grösseren Werken, welche für diese Concerte geschrieben sein mögen, werden die Cantaten

a. von der Vergnügsamkeit,

b. der Streit zwischen Phöbus und Pan

gerechnet.*) Vielleicht dürfte auch

c. die Kaffee-Cantate

dort ihren Ursprung genommen haben.

Andererseits hat Bach, wie wir im Laufe der Erzählung seines Lebens gesehen haben, eine nicht unbedeutende Zahl von eigentlichen Gelegenheits-Musiken componirt, welche zur Aufführung bei verschiedenen festlichen Veranlassungen und bei Trauerfeierlich-

---

*) Vorwort zum I. Band von Bach's Kammermusik für Gesang in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Jahrgang XI[2]).

keiten bestimmt waren, und denen sich hie und da solche Cantaten anschlossen, für welche ihm die Aufträge in Folge von Privatveranlassungen ertheilt worden sind.

Indem alle diese weltlichen und Gelegenheitsarbeiten in Nachfolgendem zusammengestellt werden, haben wir geglaubt, sie folgendermaassen ordnen zu dürfen:

A. Geburts-, Namenstags- und sonstige Gratulations-Musiken.

a. Für fürstliche Personen.

1. Auf das Geburtsfest des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen, 1718. „Durchlaucht'ger Leopold", in die Pfingst-Cantate: „Erhöhtes Fleisch und Blut" parodirt (s. Band I. S. 127 ff.).
2. Cantate zur ersten Geburtsfeier der Durchlauchtigsten Fürstin Charlotte Friederike Wilhelmine zu Anhalt-Cöthen, 1726. „Steigt freudig in die Luft zu den erhab'nen Höhen" (s. Band II. S. 4). Es ist dies augenscheinlich dieselbe Cantate, welche Bach später (in der Zeit von 1730 bis 1734) zur Geburtstagsfeier Gesner's verwendet hat und welche zum grossen Theil in der Advents-Cantate: „Schwingt freudig euch empor" (Werke VII. Nr. 36) wieder erscheint.
3. Drama per musica, der Königin zu Ehren. „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten." Geburtstags-Cantate für die Königin von Polen, später als Theil des Weihnachts-Oratoriums benutzt.

   Die Original-Partitur enthält am Schluss die Jahreszahl: „1733 den 7. December". Es handelte sich hier also um die Feier des ersten Geburtstags der Königin, Gemahlin Friedrich August III., geb. Erzherzogin von Oesterreich, nach der kurz vorher erfolgten Wahl ihres Gemahls zum Könige von Polen.

Muthmaasslich wurde diese Cantate, da die Königin zu jener Zeit auf dem Wege nach Krakau war, in dem „Collegio musico“ aufgeführt. Hilgenfeldt verlegt die Zeit der Composition dieses Dramas irrthümlich in das Jahr 1725.

4. Frohlockender Götter Streit, bei Hochfürstl. Geburtstage des Durchlauchtigsten Herzogs Christian von Sachsen-Weissenfels, auch auf das Geburtsfest des Prinzen Ernst August von Sachsen-Weimar, später auf des Königs von Polen Namenstag parodirt. „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (s. Band II. S. 1 ff.). Die Original-Partitur trägt in letzterer Hinsicht von Bach's Hand folgende Bemerkung: „Bei dem Allerhöchsten Namensfeste des Allerdurchlauchtigsten und Grossmächtigsten Königs in Polen und Churfürsten zu Sachsen unterthänigst und in Ehrfurcht aufgeführt in dem Collegio Musico durch J. S. Bach.“
5. Drama bei dem Geburtstage des Churprinzen von Sachsen, den 5. September 1733. Herkules auf dem Scheidewege. „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen über diesen Göttersohn.“ Der Text ist von Picander.*)

Diese Cantate, welche mit Ausnahme der Recitative und des Schlusschors in das Weihnachts-Oratorium übergegangen ist, enthält folgende Sätze:

1. Chor. F-dur $^3/_8$. 2 Corni, 2 Oboi, Streich-Quartett.
2. Rec. (Hercules). F-dur $^4/_4$.
3. Rec. (Wollust).
   Aria. B-dur $^2/_4$. „Schlafe mein Liebster, geniesse der Ruh.“

*) Band IV. der im Jahre 1737 erschienenen Gedichte Picander's. S. 22.

4. Aria (Hercules). A-dur $^3/_8$. Hautb. d'amour, Basso cont. „Treues Echo dieser Orten."
5. Rec. (Tugend). D-dur $^3/_4$.
   Aria (Tenor). E-moll $^4/_4$. 1 Hautbois, 1 Violine. Cont. 4stimmig fugirter Satz.
6. Aria (Sopran). A-moll $^3/_8$.
7. Duo. F-dur $^3/_8$. Alt und Tenor. „Ich bin dein, du bist mein." Due Viole concert.
8. Rec. acc. con. Quartetto.
9. Chor. F-dur $^4/_4$. Mit den Instrumenten des ersten Chors.

6. „Blast Lärmen, ihr Feinde." Zur Krönungsfeier des Königs August III. den 17. Januar 1734. Parodie der Aeolus-Cantate „Zerreisset, zersprenget" (unten b. Nr. 16).
7. Auf hohem Geburts- und Namensfest des Königs August III. von Polen und Churfürsten von Sachsen (muthmaasslich 1737) mit folgendem Inhalt (Werke XX[2] S. 3 ff.):
   1. Chor. „Schleicht spielende Wellen." D-dur $^3/_8$. 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streich-Quartett.
   2. Rec. (Weichsel). „O glückliche Veränderung."
      Aria. A-dur $^2/_4$. „Schliess des Janustempels Thür." Mit Streich-Quartett.
   3. Rec. (Elbe).
      Aria. G-moll $^6/_8$. Violino concert., Basso.
   4. Rec. (Donau). „Ich nehme zugleich."
      Aria. G-dur. 2 Hautbois d'amour, Alto, Basso.
   5. Rec. (Pleisse).
      Aria. G-dur. Allabreve. „Der sanften Flöten Chor." 3 Flöten, Bass.
   6. Chor. D-dur $^{12}/_8$. Mit den Instrumenten des Eingangschors.
8. Auf des Königs August von Polen Namensfest. „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten." Diese Cantate war ursprünglich

componirt, „als Hr. Dr. Corte Professor wurde", mit dem Anfange: „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten." Die Veranlassung war folgende: „Die Professur der Antiquitatum juris erhielt in diesem Jahre (1726) zuerst Gli. Cortius, ein sehr gelahrter Jurist, welcher dieselbe den 11. December mit einer Rede „de optimis mediis interpretandi jus Romanum" eröffnete, die er aus dem Stegreif hielt, weil er in aller Eile das Concept zu Haus gelassen hatte. Er starb 1731 in der Blüthe seiner Jahre."*)

9. Glückwunsch-Cantate zur Ankunft des Königs. „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen." (Siehe Band II. S. 169 f.) Theilweise in der H-moll-Messe verwendet.
10. „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten." Eine unvollständig erhaltene, dem Anhalt-Cöthenschen Fürstenhause bei irgend einer festlichen Gelegenheit gewidmete Cantate. (Vgl. Spitta, Bach II. 450 f.)
11. Glückwunsch-Cantate zum Geburtstag König Friedrich August II. bei seiner Anwesenheit zu Leipzig 1727. „Entfernet euch, ihr heitern Sterne." (Siehe Band II. S. 7.)

    Die Musik scheint verloren gegangen.
12. Abendmusik zu Ehren des Königs und der Königin von Sachsen, zur Ostermesse 1738 aufgeführt. Verloren.

b. Für nicht fürstliche Personen.

13. Die Bauern-Cantate. „Mir ha'n en neue Oberkeet." (Siehe deren ausführliche Besprechung weiter unten.) Zur Huldigung des Kammerherrn von Dieskau auf Klein-Zschocher 1742. Gedruckt: Berlin, bei G. Crantz.

---

*) Nützliche Nachrichten von den Bemühungen derer Gelehrten zu Leipzig. 1739. S. 83.

14. „Als dem Herrn Johann Christian von Hennicke, Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn auf Wiederau, Churfürstl. Sächs. Wirklichem Geheimen Rathe und Staats-Minister den 28. September 1737 in Wiederau gehuldigt wurde, bezeugten Ihro Excellenz ihre unterthänigste Devotion
Johann Siegmund Reiche,
Christian Schilling,
Christian Friedrich Henrici."
„Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen."
Die darstellenden Personen der Cantate waren
das Schicksal,
das Glück,
die Zeit,
der Elsterfluss.
Sie ist parodirt worden in die Johannisfest-Cantate:
„Freue dich, erlöste Schaar" (Werke V[1] Nr. 30).
15. Zum Geburtsfest des Rectors Gesner (also aus der Zeit von 1730 bis 1734). „Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sterne." Vergl. a. Nr. 2.
16. Zum Namenstage des Professors August Müller. Der zufrieden gestellte Aeolus. „Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft." (Siehe die ausführliche Besprechung weiter unten.)
17. Zum Geburtstage des Professors Johann Florens Rivinus. „Die Freude reget sich, erhebt die muntern Töne." Unvollständig erhalten, theilweise Umarbeitung der (oben a. Nr. 2 erwähnten) Cantate „Steigt freudig in die Luft."
18. Zur Einweihung des neuen Gebäudes der Thomas-Schule 1732. „Froher Tag, verlangte Stunden." (Siehe Band II. S. 160.) Verloren.

19. „Siehe, der Hüter Israel.“ Promotions-Cantate.*)

B. Weltliche Hochzeits-Cantaten.

20. „Weichet nur, betrübte Schatten,“ für Sopran mit Orchester. Gedruckt: Werke XI [2] S. 75 ff.
21. „O holder Tag, erwünschte Zeit,“ für Sopran mit Orchester.
22. „Vergnügte Pleissenstadt,“ für Sopran und Alt (Elster und Pleisse), auf die W.- und H.-Hochzeit. Leipzig, 5. Februar 1728. Text von Picander. Die Composition ist seit 1872 verschollen.

C. Trauer-Musiken.

23. Auf das Ableben der Königin Christiane Eberhardine von Polen 1727. (Siehe Band II. S. 10 ff.) „Lass Fürstin, lass noch einen Strahl aus Salems Stern-Gewölben schiessen.“ (Gedruckt Werke XIII [3].)

Der von Bach geschriebene Titel lautet:

„Trauer-Musik, so bei der Lob- und Trauer-Rede, welche auf das Absterben Ihro Königl. Majestät und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen, Frau Christianen Eberhardinen, Königin von Polen etc. und Churfürstin zu Sachsen etc., geb. Markgräfin zu Brandenburg-Bayreuth, von dem Hochwohlgeb. Herrn von Kirchbach in der Pauliner-Kirche zu Leipzig gehalten wurde, aufgeführt worden von Joh. Seb. Bach anno 1727 den 18. October. J. J. Tombeau de S. M. la Reine de Pologne.“

24. Auf den Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen. „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ 1729. (Siehe Band II. S. 132 f.)
25. Bei dem Grabe des Herrn J. B. von Ponickau

---

*) Nach dem Cataloge ungedruckter Musikwerke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig von 1761 zu jener Zeit im Besitze dieses Hauses, jetzt verloren.

am 31. October 1726. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Als Kirchen-Cantate mit demselben Anfang noch vorhanden.

26. „Mein Gott, nimm die gerechte Seele.“ 1761 handschriftlich im Besitz des Hauses Breitkopf und Härtel, jetzt verloren. Es ist aber zweifelhaft, ob Bach der Componist war.
27. Bei Beerdigung des seel. Professor und Rectors Ernesti (1729). Motette mit verstärkenden Instrumenten: „Der Geist hilft uns'rer Schwachheit auf.“

D. Verschiedenartige weltliche Cantaten.

28. Der Streit zwischen Phöbus und Pan. „Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde.“ (Werke XI ² S. 3 ff,) (Siehe die ausführliche Besprechung S. 81 ff.)
29. Cantate von der Vergnügsamkeit. „Ich bin in mir vergnügt.“ (Siehe weiter unten.) Gedruckt: Werke XI ² S. 105 ff.
30. Non sa che sia dolore, für Sopran mit Orchester.
31. Amore traditore für Bass-Solo mit Cembalo Gedruckt: Werke XI ² S. 93 ff.
32. Andro dall colle al prato, für Sopran mit Orchester. Nach einem Verzeichniss 1770 im Besitz des Hauses Breitkopf und Härtel, jetzt verloren.
33. Die Kaffee-Cantate. „Schweigt stille, plaudert nicht.“ (Siehe weiter unten.) Gedruckt: Berlin, bei G. Crantz.
34. O angenehme Melodey, für Sopran mit Orchester. Parodie der Hochzeits-Cantate „O holder Tag“ (oben B Nr. 21). Nur die Recitative sind geändert.

Wenn man diese zahlreichen Arbeiten, welche zum Theil von nicht geringem Umfange sind, in ihrer Allgemeinheit betrachtet, so lässt sich sagen, dass in ihnen ein anderer Styl als der, den wir aus seinen

übrigen Tonwerken kennen, nur selten bemerkbar hervortritt.

Ueberall ist es Sebastian Bach, der grosse und vollendete Meister im polyphonen Styl, dem wir unverkennbar wieder begegnen. Aber jene individualisirende Charakteristik, welche er in seine kirchlichen Werke zu legen pflegte, und die ihn auch auf das seltener betretene Gebiet des weltlichen Gesanges begleitet hat, drückt diesen Tonstücken, wie jenen, den eigenthümlichen Stempel eines Gepräges auf, dessen Zeichnung nicht weniger hier wie dort mit überzeugender Meisterschaft zu uns redet.

Jene volle, oft herbe Wahrheit des Ausdrucks, jene selbstständig eigenthümliche Färbung des speciell Gegebenen macht diese Werke ebenso zu Meister-Arbeiten Bach's, als dies bei seinen kirchlichen Compositionen durch die Treue und Wahrhaftigkeit, durch die evangelische Begeisterung der Fall war, vermöge deren er jene grossen Werke schaffen konnte, deren Betrachtung uns bisher beschäftigt hat.

In Bezug auf die äussere Darstellung dieser Musiken leidet es wohl keinen Zweifel, dass die Gratulations- und Geburtstags-Cantaten dazu bestimmt waren, im Wesentlichen concertmässig vorgetragen zu werden.

Dagegen mögen einige der weltlichen Cantaten (wir nennen als solche Phöbus und Pan und die Kaffee-Cantate) wohl in der Form dramatischer Vorstellungen aufgeführt worden sein, wie solche in jener Zeit ja öfter, beispielsweise in dem weiter unten bemerkten Falle zu Freiberg unter Doles' und Biedermann's Leitung, stattgefunden haben. Mindestens tragen sie Spuren des dramatischen Elements in sich, und die künstlerische Oekonomie, in welcher sie geschrieben sind, lässt darauf schliessen, dass gewisse, äusserlich gegebene Bedingungen haben berücksichtigt werden müssen.

Wir gehen hiermit zu einzelnen der oben genannten

Werke über, und beginnen, indem wir uns vorzugsweise den im weltlichen Styl geschriebenen Tonwerken zuwenden, mit der Cantate:

Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

Welcher Zeit und welchen besonderen Umständen dies Werk sein Entstehen verdankt, ist unbekannt. Dass dasselbe ein Gelegenheitsstück war, ist kaum zu bezweifeln, und kann schon aus dem bekannten Namen des Verfassers des Textes, Picander, gefolgert werden.

Dieser Text findet sich in dem im Jahre 1732 erschienenen Theile seiner Gedichte abgedruckt und lautet folgendermaassen:

Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

Nr. 1. Chor. Sechsstimmig.

Geschwinde,
Ihr wirbelnden Winde,
Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!
Dass das Hin- und Wiederschallen
Selbst dem Echo mag gefallen
Und den Lüften lieblich sein.

Nr. 2. Recitativ.

Phöbus. Und du bist doch so unverschämt und frei,
Mir in das Angesicht zu sagen,
Dass dein Gesang viel herrlicher als meiner sei?

Pan. Wie kannst du doch so lange fragen?
Der ganze Wald bewundert meinen Klang;
Das Nymphen-Chor,
Das mein von mir erfundnes Rohr
Von sieben wohlgesetzten Stufen
Zum Tanzen öfters aufgerufen,
Wird dir von selbsten zugestehn:
Pan singt vor allen Andern schön.

Phöbus. Vor Nymphen bist du recht; allein
Die Götter zu vergnügen,
Ist deine Flöte viel zu schlecht.

Pan. Sobald mein Ton die Luft erfüllt,
So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,
So müssen sich die Zweige biegen,
Und unter denen Sternen

Geht ein entzücktes Springen für.
Die Vögel setzen sich zu mir
Und wollen von mir singen lernen.

Momus. Ei, hört mir doch den Pan,
Den grossen Meistersänger an!

Nr. 3. Arie.

Momus. Patron, Patron,
Das macht der Wind!
Dass man prahlt und hat kein Geld,
Dass man das für Wahrheit hält,
Was nur in die Augen fällt;
Dass die Thoren weise sind,
Dass das Glücke selber blind,
Patron, das macht der Wind!

Nr. 4. Recitativ.

Mercur. Was braucht ihr euch zu zanken?
Ihr weichet doch einander nicht!
Nach meinen wenigen Gedanken
So wähle jeder einen Mann,
Der zwischen euch das Urtheil spricht;
Lasst sehn, wer fällt euch ein?

Phöbus. Der Tmolus soll mein Richter sein!

Pan. Und Midas sei auf meiner Seite!

Mercur. So tretet her, ihr lieben Leute,
Hört alles fleissig an,
Und merket, wer das Beste kann.

Nr. 5. Arie.

Phöbus. Mit Verlangen
Drück' ich deine zarten Wangen,
Holder, schöner Hyacinth!
Und dein' Augen küss' ich gerne,
Weil sie meine Morgensterne
Und der Seele Sonne sind.

Nr. 6. Recitativ.

Momus. Pan, rücke deine Kehle nun
In wohlgestimmte Falten.

Pan. Ich will mein Bestes thun
Und mich noch herrlicher als Phöbus halten.

Nr. 7. Arie.

Pan. Zu Tanze, zu Sprunge,
So wackelt das Herz;

Wenn der Ton zu mühsam klingt,
Und der Mund gebunden singt,
So erweckt es keinen Scherz.

Nr. 8. Recitativ.

Mercur. Nunmehro, Richter, her!
Tmolus. Das Urtheil fällt mir gar nicht schwer!
Die Wahrheit wird es selber sagen,
Dass Phöbus hier den Preis davon getragen.
Pan singet für den Wald,
Die Nymphen kann er wohl ergötzen,
Jedoch so schön als Phöbus Klang erschallt,
Ist seine Flöte nicht zu schätzen.

Nr. 9. Arie.

Phöbus, deine Melodei
Hat die Anmuth selbst geboren.
Aber wer die Kunst versteht,
Wie dein Ton verwundernd geht,
Wird dabei aus sich verloren.

Nr. 10. Recitativ.

Pan. Komm, Midas, sage du nun an, was ich gethan.
Midas. Ach Pan!
Wie hast du mich gestärkt.
Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Dass ich es mir auf einmal gleich gemerkt.
Nun geh' ich hier im Grünen auf und nieder,
Und lehr' es denen Bäumen wieder.
Der Phöbus macht es gar zu bunt;
Allein dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.

Nr. 11. Arie.

Midas. Pan ist Meister, lasst ihn gehn,
Phöbus hat das Spiel verloren,
Denn nach meinen beiden Ohren
Singt er unvergleichlich schön.

Nr. 12. Recitativ.

Momus. Wie, Midas, bist du toll?
Mercur. Wer hat dir den Verstand verrückt?
Tmolus. Das dacht' ich wohl, dass du so ungeschickt!
Phöbus. Sprich, was ich mit dir machen soll?
Verkehr' ich dich in Raben?
Soll ich dich schinden oder schaben?
Midas. Ach! plaget mich doch nicht so sehre,
Es fiel mir ja also in mein Gehöre.
Phöbus. Sieh da! So sollst du Eselsohren haben!

Mercur. Das ist der Lohn der tollen Ehrbegierigkeit.
Pan. Ei, warum hast du diesen Streit
Auf leichte Schultern übernommen?
Midas. Wie ist mir die Commission so schlecht bekommen!

Nr. 13. Arie.

Mercur. Aufgeblas'ne Hitze,
Aber wenig Grütze
Kriegt die Schellenmütze
Endlich aufgesetzt.
Wer das Schiffen nicht versteht,
Und doch an das Ruder geht,
Ertrinket mit Schaden und Schanden zuletzt.

Nr. 14. Recitativ.

Momus. Du guter Midas, geh' nun hin,
Und lege dich in deinem Walde nieder,
Doch tröste dich in deinem Sinn,
Du hast noch mehr dergleichen Brüder.
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein.
Man urtheilt in den Tag hinein,
Und die so thun, gehören all' in deine Zunft.
Ergreife, Phöbus, nun die Leier wieder,
Es ist nichts Lieblicher's als deine Lieder

Nr. 15. Chor. Sechsstimmig.

Labt das Herz, ihr holden Saiten,
Stimmet Kunst und Anmuth an.
Lasst euch meistern,
Lasst euch höhnen,
Sind doch euren süssen Tönen
Selbst die Götter zugethan.

In diesen Worten des Textes zeigt sich die ursprüngliche Einfachheit, welche in den opernartigen Dichtungen jener Zeit herrschte. Von einer dramatischen Handlung oder Verwickelung ist gar nicht die Rede. Zu Anfang und am Schluss ein Chor und im Uebrigen eine Art von Zwiegespräch in unablässiger Folge von Recitativen und Arien, dies war der Apparat der für zureichend gehalten wurde, um Interesse und Antheil zu erregen.*)

*) Wenn man die beiden Chöre streicht, würde man etwa auf die neueste Wagner'sche Opernform zurückkommen, nur dass diese auch für die Arie keinen Raum mehr hat.

Ohne Zweifel hat irgend ein bestimmter Vorgang den Anlass zu diesem Tonwerk gegeben. Vielleicht, dass in der Musik schon damals eine Richtung bemerkbar hervortrat, welche die Melodie als solche in verflachter Weise, ohne Rücksicht auf den Ausdruck und die kunstmässige Behandlung geltend zu machen suchte. Diese könnte gegen den herrschenden Stand der Kunst und gegen die polyphone Natur der Bach'schen Richtung insbesondere in Widerspruch getreten sein und ein solcher Conflict Veranlassung gegeben haben, ihn dramatisch musikalisch zur Anschauung zu bringen. Bezeichnete nicht A. Scheibe, der mehrfach genannte „musikalische Kritikus", späterhin Bach's Compositionen als schwülstig und verworren und ihn selbst als den Lohenstein der Musik?

Andeutungen ähnlicher Art werden wir bei Betrachtung der Bauern-Cantate finden. Mit Interesse werden wir dort sehen, dass Bach den Bauern dieselbe Arie als etwas „Städtisches" singen lässt, welche er in der vorliegenden Cantate dem Pan als Probestück seiner nur für Wald und Nymphen geeigneten Kunst in den Mund legt.

Im Ganzen darf man die Cantate als einen Lobgesang auf die Schönheit, Würde und Anmuth der Tonkunst im Gegensatz zu der flachen, nur dem grossen Haufen und dem ungebildeten Sinne gefälligen Musik betrachten, ein Gegensatz, der ja eben auch heut noch vorhanden ist und täglich zur Erscheinung kommt.

Aus dem vorstehend abgedruckten Texte und aus einigen in einem, mit der Jahreszahl 1749 versehenen, auf fünf besonderen Octavblättchen geschriebenen Textbuche befindlichen Correcturen, von der Hand der Anna Magdalene Bach herrührend, hat man den Schluss ziehen wollen, dass die Composition dieses Liederspiels

in Folge des Streites mit dem Rector Biedermann zu Freiberg erfolgt sei.*)

Es mag dahin gestellt bleiben, in wie weit jene Meinung die richtige sei. Unsererseits stimmen wir mit der Ansicht von Rust überein, dass diese Composition einer früheren Zeit angehöre, wie dies beispielsweise bei der Arie des Pan ganz ohne allen Zweifel ist.

An sich behandelt die Cantate einen ganz anderen Gegenstand, als der Streit mit Biedermann war, der das Wesen der Musik nicht entfernt berührte, sondern nur diejenigen angriff, welche diese Kunst ausübten. Abgesehen hiervon ist wohl zu beachten, einmal:

dass das Gedicht bereits 1732 im Druck erschienen war. Es ist klar, dass die Jahreszahl 1749 auf dem geschriebenen Textbuch keinen Beweis für das Alter der Musik abgeben kann. Dieser Umstand kann nur dafür sprechen, dass in dem bezeichneten Jahre etwa eine Wieder-Aufführung der Cantate stattgefunden habe, wie dies beispielsweise auch bei der im Jahre 1731 geschriebenen Rathswahl-Cantate „Wir danken dir Gott" der Fall war, von der gleichfalls ein Textbuch mit der Jahreszahl 1749 vorhanden ist.**)

Dann aber war Bach, wie wir weiterhin sehen werden, im Jahre 1749 ein halb erblindeter Greis, schwerlich in der Lage, neben der, die letzten Reste seines Augenlichts absorbirenden Ausarbeitung der „Kunst der Fuge", dieses immerhin bedeutende Tonwerk niederzuschreiben. Die Original-Partitur zeigt eine der kräftigsten Zeit seines Lebens angehörige Notenschrift.

---

*) Siehe Vorwort zum ersten Theil der Kammermusik für Gesang in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

**) „Texte zur Musik, so nach gehaltener Rathswahl-Predigt in der Kirche St. Nicolai von dem Coro Musico abgesungen worden. Leipzig 1749."

Die Stimmen der Cantate sind ferner meist von C. Philipp Emanuels Hand geschrieben, der das väterliche Haus im Jahre 1738 verlassen hat und im Jahre 1749 im Dienste Friedrich's des Grossen stand und schwerlich auf längere Zeit von dort abkommen konnte.

Endlich findet sich in der Original-Partitur der Entwurf einer Michaelis-Musik, deren Text ebenfalls 1732 von Picander gedruckt worden ist. Dies spricht für die gleichzeitige Dichtung und Composition beider Werke. Es ist nicht anzunehmen, dass der Abdruck der Texte vor der Composition erfolgt sei.

Hilgenfeldt setzt, ohne seine Gründe näher anzugeben, das Entstehen dieser Musik schon in das Jahr 1725 und meint, dass sie wohl für den Sächsischen Hof geschrieben sein möge. Es ist nirgends ein Anhalt zu finden, der zu dieser Voraussetzung berechtigen könnte.

Die Correcturen im Textbuch, welche in der Westermann'schen Monatsschrift (October 1856) und in der Berliner Voss. Zeitung von 1860 [Nr. 152 und 158]*) Veranlassung zu umfangreichen Erörterungen gegeben haben, auf welche hier näher einzugehen keine Veranlassung vorliegt, mögen wohl auf Biedermann bezüglich gewesen sein. Vielleicht hatte eben aus Veranlassung des so lebhaft geführten Streites mit diesem im Jahre 1749 eine Wieder-Aufführung stattfinden sollen oder hat wirklich stattgefunden. Bach mochte für diese Wieder-Aufführung die Veränderung der Textesworte, welche sehr wohl auf Biedermann gedeutet werden können, bewirkt und sie, da er seiner Augen wegen wohl sehr wenig schreiben mochte, seiner Frau in die Hand dictirt haben.

Dies wird dadurch nicht unwahrscheinlicher ge-

*) Vergl. auch Otto Lindner „Zur Tonkunst".

macht, dass dem Midas in der Cantate Eselsohren aufgesetzt werden, während Bach in seinem Briefe vom 10. December 1749 an Einicke auf nicht eben feine Weise von des Autors (Biedermann's) Dreckohr spricht.

Wie dem auch sei, das wesentliche Interesse an dem Werke beruht nicht in diesen Nebenumständen, sondern in der Musik, welche der glänzendsten Zeit des Meisters entsprossen ist und eine Reihe vollendeter Meisterstücke bietet.

Das Tonwerk beginnt mit einem Chor (D-dur $^3/_8$ Allegro vivace, 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett und 6 Gesangsstimmen), einem melodischen, flüchtig dahineilenden Satze, zu welchem die Violinen, Flöten und die erste Trompete abwechselnd in schnellen Triolen-Passagen und Trillern, hie und da von dem unruhig dazwischenbrausenden Bass unterbrochen, die vorüberwirbelnden Winde darstellen.

Was diese Winde mit dem musikalischen Streite zwischen Phöbus und Pan zu thun haben, ist keineswegs klar. Es scheint, dass der Dichter es für nothwendig erachtet habe, die Luft von ihnen zu säubern, damit das „Hin- und Wiederschallen" der Töne, welche der Leier des Phöbus und der Flöte des Pan entlockt werden sollten, durch sie nicht gestört werde.

Die Winde werden daher „in die Höhle" getrieben. Sie scheinen darüber nicht sehr erfreut zu sein; denn ihr wirbelndes Motiv schwillt immer mehr und mehr an. Alle Instrumente bemächtigen sich desselben und der Bass beginnt in wilderem Ungestüm murrend daher zu stürmen, bis der erste Satz des dreitheiligen Chors in energischem Schwunge abschliesst. Das Orchester führt in reicher, kunstvoller Figuration seine wirbelnden Motive weiter fort. Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts ergreift der Chor eine eigenthümlich geformte Melodie, welche, von den in die

Höhle fliehenden Winden unterbrochen, in kurzer Entwickelung bald wieder abschliesst, um dem ersten Theile zur Wiederholung Platz zu machen. Alles in diesem schönen und brillanten Tonstück ist Leben und Bewegung.

Zudem liegt ein feiner Humor in dieser Musik, wie man ihn bei dem ernsten, sich so vorzugsweise den erhabensten und grossartigsten Ideen zuneigenden Meister kaum erwarten sollte, den er aber mit graziöser Leichtigkeit darstellt.

Genug, die Winde sind nun beseitigt und das eigentliche Drama beginnt mit dem Recitativ des Phöbus.

Dieses, so wie die übrigen Recitative, mit Ausschluss des letzten: „Du guter Midas" sämmtlich nur von dem Grundbass und Klavier begleitet, sind durchweg sehr einfach gehalten, in sprechender Declamation, wie wir sie bei dem grossen Meister kennen. Sie bieten ein besonders hervortretendes Interesse nicht.

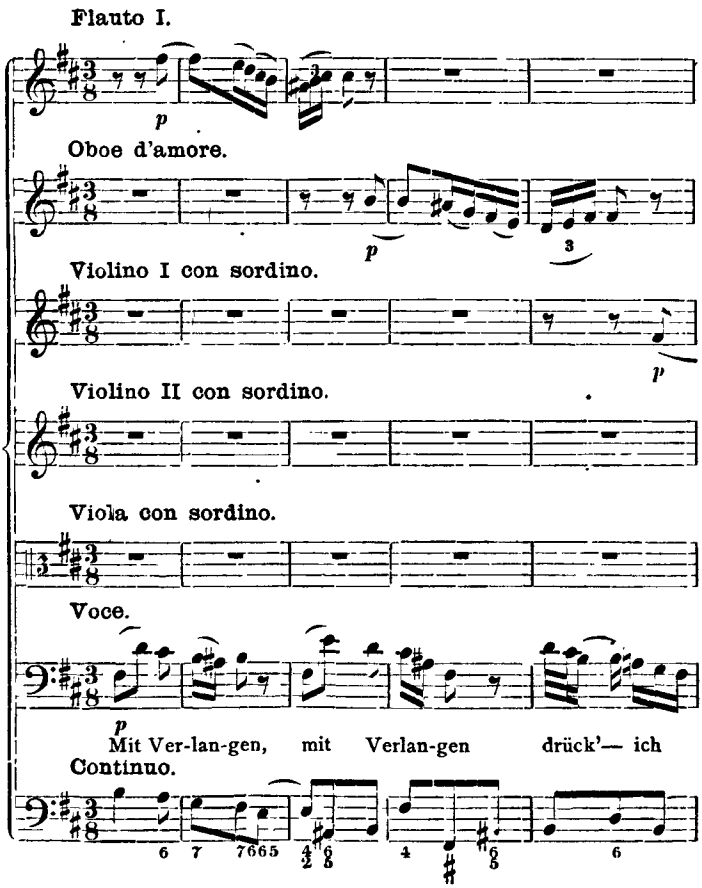
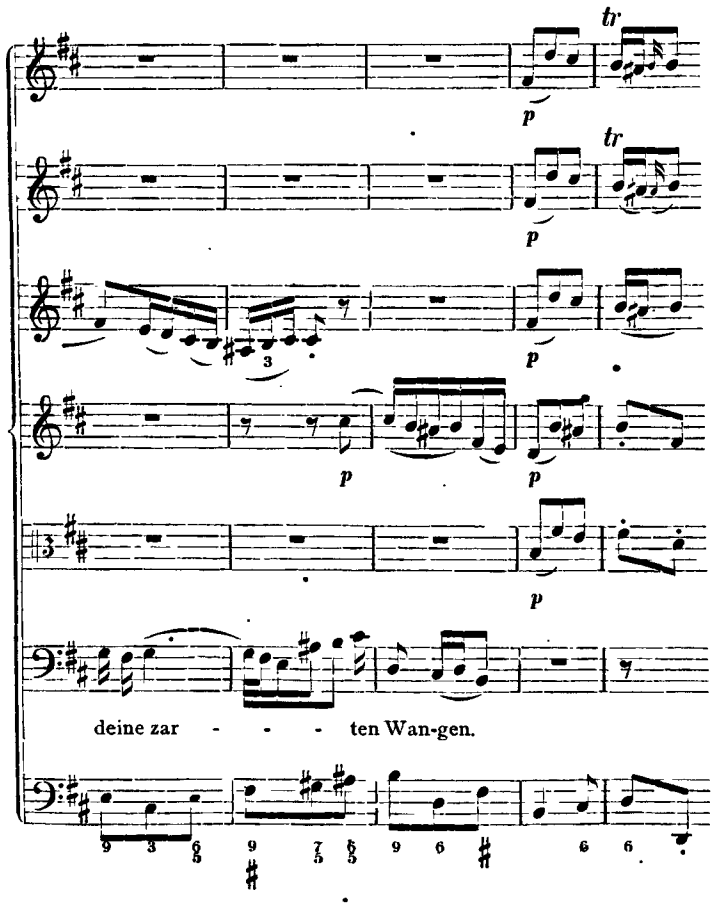
Der Schwerpunkt des Werkes liegt in den Arien. In diesen, mit Ausschluss der Arie des Phöbus, zeigt sich in theils kecken, theils derben Zügen eine gewisse Ironie ausgedrückt, welche wir bei Bach sonst nicht zu finden gewohnt sind.

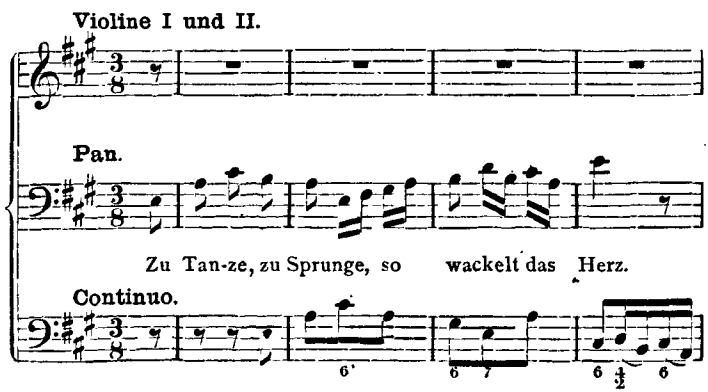
Betrachtet man zunächst

die Arie des Momus (E-dur $^2/_4$, von dem Grundbass begleitet), so könnte man in der häufigen Wiederholung der Worte: „Wind, Wind, Wind, das macht der Wind" eine Anknüpfung an den Eingangschor finden.

Wie oben angedeutet, mochte ein musikalischer Abenteurer, ein Verächter des kunstvollen Satzes und der ernsten charakteristischen Melodie, zu dem Text und der Composition die besondere Veranlassung gegeben haben. Ihm hätten diese moralischen Phrasen gegolten und das Fortjagen der Winde hätte dann seine bestimmte symbolische Bedeutung gehabt. Es bietet im Uebrigen diese Arie einen eigenthümlich

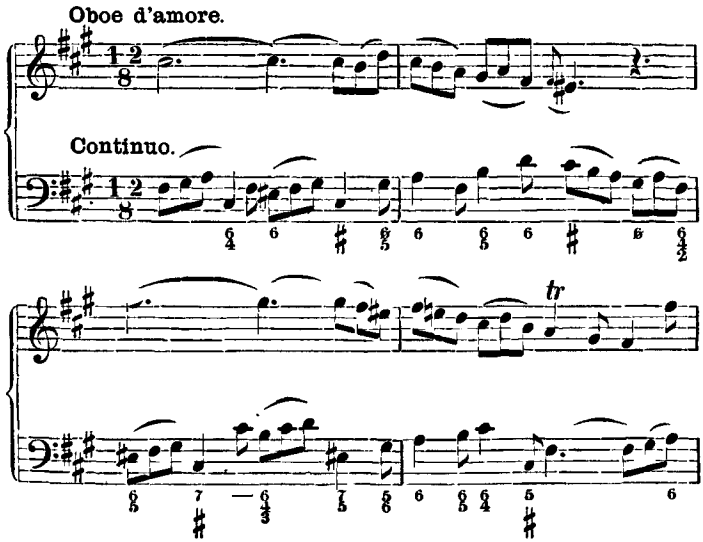
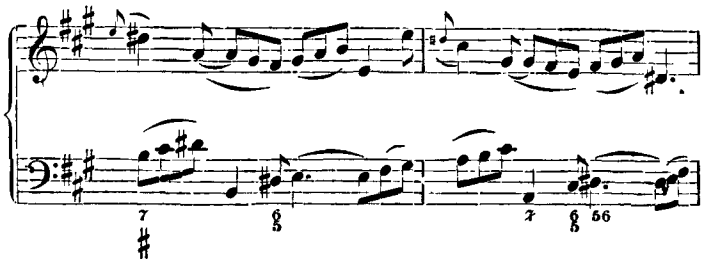
contrapunktischen Zweigesang zwischen der Gesangsstimme und dem Bass, welcher, nicht ohne declamatorischen und melodischen Reiz, hier und da durch eine gewisse Steifheit der Form einen drastischen Eindruck hervorbringt und mit einem geeigneten Accompagnement gewiss nicht ohne eine recht charakteristische Wirkung geblieben ist.

Ganz entgegengesetzten Charakters ist die folgende Arie des Phöbus (H-moll $^3/_8$, Largo). Sie ist

mit grosser Sorgfalt gearbeitet und von edelstem melodischen Reiz. Offenbar hat Bach nicht allein in dem Gesange, sondern auch durch das Orchester repräsentirt, die vollendete Kunst des Gottes darstellen wollen. Dabei sind die Instrumente (1 Flöte, 1 Oboe, das durch Sordinen gedämpfte Streich-Quartett) nicht blos in süssem Wohlklange geführt, sondern gehen auch in kunstvoller Verschlingung mit und nebeneinander und neben dem Gesange daher (s. S. 90 und 91).

Dieser entwickelt sich in einem Liebesliede auf den schönen Hyacinth, aus welchem Sehnsucht und zärtliches Verlangen sprechen. Hier ist Gefühl und Seele des Ausdrucks, hier sterben die Seufzer der Liebesgluth in weichen, Wollust athmenden Accorden dahin, hier hebt sich die Melodie in schwellenden Tongängen empor, überall umflossen von dem duftig zarten Schleier, den die Instrumente darum gewebt haben. Wir sehen die Götter-Gestalt des schönen Sängers vor uns, von dem himmlischen Reiz umstrickt, in den der althellenische Mythos den Sonnen-Gott so oft zu menschlichen Neigungen herabsteigen liess, und wir sehen neben ihm die blühende Schönheit des Knaben, dem der weiche schwärmerische Gesang ertönt. Bach hat das Beste geben wollen, was er in dieser Richtung zu geben vermochte und er hat ein köstliches Meisterstück geliefert, das der Feder Mozart's, des unsterblichen Sängers der Liebe, Ehre gemacht haben würde.

Wie anders erblicken wir ihn in der Arie des Pan, „Zu Tanze, zu Sprunge"! Hier pulsirt das frische, launige, naive Leben des Waldgebornen (A-dur $^3/_8$, die Violinen all' unisono zum Grundbass). Die leicht fassliche Melodie,

von den spielenden Gängen der Instrumente getragen, fliesst in scherzhaftem Schwunge daher, im zweiten Theil eine parodirende Kritik der kunstvolleren Formen des Gesanges ergreifend, welche zumal in den Wendungen der Melodie auf der Dehnung des Wortes „Scherz“ erkennbar und deren harmonische Entwickelung in der interessantesten Weise gegeben wird.

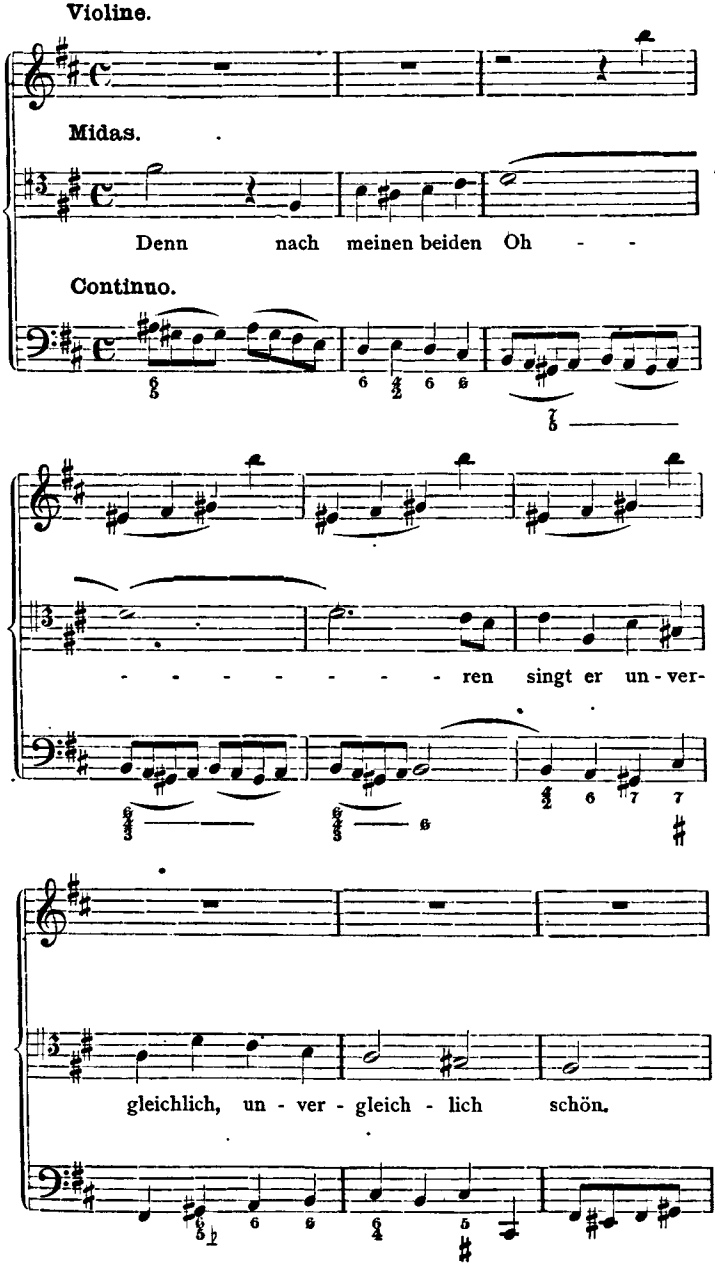
In der That konnten die Gegensätze in der Musik nicht edler und treffender dargestellt werden, als dies hier geschehen ist. Phöbus und Pan, in ihren beiderseitigen Concurrenz-Arien stehen einander diametral gegenüber. Jener kann nicht singen, wie es Pan gethan, und dieser versteht den Gesang des Phöbus gar nicht.

In diese vortreffliche Charakteristik der Hauptfiguren des Dramas hat der Meister aber auch noch die Nebenpersonen hineinzuziehen gewusst, deren Gesang, je nach ihrer Zugehörigkeit zu dieser oder jener Seite, eine bestimmte Färbung erhalten hat.

Mit dem Gesange des Phöbus steht die Arie des Tmolus (Fis-moll $^{12}/_{8}$) in einer unverkennbaren Verwandtschaft. Die concertirende Oboe d'amore singt ihre reizende Melodie in den anmuthigsten Wendungen

und verfolgt in sanften Gängen die Singstimme, welche das Lob des Phöbus preist.

Ihr gegenüber tritt Midas, der aufgeblasene selbstgefällige Thor, mit kecker Charakteristik für Pan in die Schranken (Arie D-dur, allabreve). In jener vollendeten Wichtigthuerei, die man so sehr an Personen kennt, welche die eigene Unbedeutendheit durch prahlerisches Grossthun zu verdecken suchen, dreht er sich, in dem leicht fasslichen Motive, wie um sich selbst herum, aber — der Zopf der bleibt ihm immer hinten sitzen. Die Arie des Pan hat ihm grossen Eindruck gemacht. Er hat die Melodie sogleich im Kopfe behalten. Der Gesang des Phöbus ist ihm dagegen zu kunstvoll.

Die Urtheils-Arie des Midas wird von denselben Instrumenten begleitet, wie jene des Pan, ja es klingen sogar hin und wieder Wendungen aus derselben, welche dem grossen Kunstverständigen besonders wohlgefällig gewesen zu sein scheinen, auf barocke Weise hindurch.

Auf eine Prüfung des Gesanges des Phöbus, der es ihm gar zu bunt gemacht hat, lässt er sich selbstverständlich nicht ein. So wie im höchsten Eigensinn und Unverstand wiederholt und steigert sich das Motiv, und mit kräftigem Humor deuten die kecken Sprünge der Violinen auf den Worten: „meinen beiden Ohren“

Violine.
Midas.
Denn nach meinen beiden Oh - -
Continuo.
- - - - - - - - ren singt er un - ver-
gleichlich, un - ver - gleich - lich schön.

die Spitzen jener Eselsohren an, deren Vorhandensein Midas bei seinem Urtheil documentirt und welche er bald in Wirklichkeit tragen soll.

Nun stimmt auch Mercur seine Arie, von zwei obligaten Flöten begleitet, an, und nach dem vom Quartett in lang gehaltenen Accorden begleiteten Recitativ des Momus beginnt der Schlusschor, dessen rhythmisch melodische Declamation unter dem reichen Figurenkranze, mit dem das Orchester ihn umwindet, frisch und kräftig das Tonwerk abschliesst.

Die Cantate

von der Vergnügsamkeit

enthält vier Recitative, ebensoviel Arien und ein Arioso, sämmtlich für Sopran gesetzt. Der Text preist das Loos derjenigen, welche, in sich zufrieden, das Glück des Lebens in ihrer eigenen Brust suchen. In dieser Eintheilung vorgetragen, dürfte dies schöne Tonwerk jedoch leicht Ermüdung herbeiführen, zumal ja, wie man weiss, die Arie im Allgemeinen nicht diejenige Kunstform ist, in welcher sich Bach's grosses Genie für unsere Auffassung am leichtesten und eigenthümlichsten entfaltet. So entwickeln die Arien dieser Cantate, wenn man sich über die theilweis veraltete Form hinweggesetzt hat, zwar eine edle melodische Charakteristik, wie solche von Bach nur erwartet werden kann, und eine im höchsten Grade interessante Führung der begleitenden obligaten Instrumente. (In der ersten Arie zwei Oboen, in der zweiten eine Solo-Violine, in der dritten eine Flöte, in der vierten zwei Oboen zu dem Streich-Quartett.) Im Uebrigen aber würde von ihnen im Wesentlichen dasjenige zu wiederholen sein, was über die Structur und Eigenthümlichkeit Bach'scher Arien bei anderen Veranlassungen bereits mehrfach gesagt worden ist.

Die bis zu den äussersten Grenzen des Möglichen hin stattfindende Verarbeitung der Motive, die vielfache Wiederholung derselben Worte und die fast

übergrosse Länge der Arien machen sie für unsere, an anregendere Formen und lebendigeren Inhalt gewöhnte Zeit nicht durchweg geniessbar.

Freilich müssen die Nerven der Musikfreunde jener Zeit anders beschaffen gewesen sein, als die unsrigen. Denn man weiss, dass Händel's und Hasse's viel bewunderte Opern eine Unzahl von Arien, das Textbuch zu Händel's Nero (1725) deren allein fünfundsiebenzig enthalten hat. Bach's Cantaten mit ihren drei bis vier Arien treten daher noch äusserst bescheiden auf.

Dennoch würde eine Folge von Recitativen und Arien, wie die vorliegende, jetzt in wenig anziehender Weise wirken.

Fast dasselbe lässt sich von der gleichfalls nur aus einem Recitativ und zwei Arien bestehenden Cantate „Amore traditore“ sagen, in welcher sich Bach auf dem ihm sonst völlig fremden Gebiet der menschlich ringenden Liebe bewegt.

Auch die Cantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, welche mit ihren vier Recitativen und vier Arien für Sopran, sowie der den Schluss bildenden Gavotte einem Gelegenheitsfeste bestimmt war (es war eine weltliche Hochzeits-Cantate), dürfte, so interessant die Einzelheiten behandelt sind, in dieselbe Kategorie fallen.

Lebhafter und anregender wirkt die im Jahre 1725 entstandene Gelegenheits-Cantate:

„Der zufrieden gestellte Aeolus.
Drama per Musica
à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Corni di caccia, 2 Traversieri (Flöten), 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, Violoncello, Continuo, Violone grosso.“

Dies Tonwerk ist mit allen jenen Mitteln ausgestattet, welche Bach bei besonders festlichen Darstellungen, bei den vollen Jubel- und Festchören anzuwenden pflegte.

Der Text ist wiederum von dem unermüdeten Gelegenheitsdichter Picander (Henrici) und ist in dem Abdruck der Werke desselben (Seite 146, Auflage 3) wie folgt bezeichnet:

„Auf Herrn D. A. F. M. Namenstag in Leipzig den 3. August 1727.

Der zufrieden gestellte Aeolus."

Der Gefeierte des Tages war ein berühmter Philosoph an der Universität zu Leipzig, Dr. August F. Müller, von dem behauptet wird, dass oft mehr als zweihundert Zuhörer seinen Vorlesungen beigewohnt hätten. Geboren 1684, stand er damals, ein Jahr älter als Bach, in seinem vierzigsten Jahre. Die eigentliche Veranlassung zu diesem Festspiel, für welches doch der Namenstag nur den besonderen Anstoss gegeben haben kann, ist nicht bekannt. Müller war zweimal Rector der Universität Leipzig, nämlich einmal im Jahre 1733 und das andere Mal 1743.*)

Wir lassen zunächst den Text nach der Partitur folgen:

Nr. 1. Chor der Winde.

Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft,
Die unserm Wüthen Gränze giebt.
Durchbrechet die Luft,
Dass selber die Sonne zur Finsterniss werde.
Durchschneidet die Fluthen,
Durchwühlet die Erde,
Dass sich der Himmel selbst betrübt.

Nr. 2. Recitativ.

Aeolus. Ja, ja, die Stunden sind nunmehro nah',
Dass ich euch treuen Unterthanen
Den Weg aus eurer Einsamkeit,
Nach bald geschloss'ner Sommerszeit,
Zur Freiheit werde bahnen.

*) Abriss einer Geschichte der Universität Leipzig von C. A. Cäsar. Leipzig 1802. S. 8 und 9.

Ich geb' euch Macht, vom Abend bis zum Morgen,
Vom Mittag bis zur Mitternacht
Mit eurer Wuth zu rasen,
Die Blumen, Blätter, Klee,
Mit Kälte, Frost und Schnee
Entsetzlich anzublasen.
Ich geb' euch Macht, die Cedern umzuschmeissen,
Und Bergegipfel aufzureissen,
Ich geb' euch Macht, die ungestümen Meeresfluthen
Durch euren Nachdruck zu erhöh'n,
Dass das Gestirne wird vermuthen,
Ihr Feuer soll durch euch verlöschend untergeh'n.

Nr. 3. Arie.

Wie will ich lustig lachen,
Wenn Alles durcheinander geht,
Wenn selbst der Fels nicht sicher steht,
Und wenn die Dächer krachen!

Nr. 4. Recitativ.

Zephyrus. Gefürcht'ter Aeolus,
Dem ich im Schoosse sonsten liege,
Und deine Ruh' vergnüge,
Lass deinen harten Schluss
Mich doch nicht allzu früh erschrecken.
Verziehe, lass in dir,
Aus Gunst zu mir,
Ein Mitleid noch erwecken.

Nr. 5. Arie.

Frische Schatten, meine Freude,
Sehet, wie ich schmerzlich scheide,
Kommt, bedauert meine Schmach.
Windet euch, verwaisten Zweige,
Ach, ich schweige,
Sehet mir nur jammernd nach.

Nr. 6. Recitativ.

Aeolus. Beinahe wirst du mich bewegen.
Wie? Seh' ich nicht Pomona hier,
Und, wo mir recht, die Pallas auch bei ihr?
Sagt, Werthe, sagt, was fordert ihr von mir?
Euch ist gewiss sehr viel daran gelegen.

Nr. 7. Arie.

Pomona. Können nicht die rothen Wangen,
Womit meine Früchte prangen,
Dein ergrimmtes Herze fangen,

Ach, so sage, kannst du sehn,
Wie die Blätter von den Zweigen
Sich betrübt zur Erde beugen
Um ihr Elend abzuneigen,
Das an ihnen soll geschehn.

Nr. 8. Recitativ.

Pomona. So willst du, grimm'ger Aeolus,
Gleich wie ein Fels und Stein
Bei meinen Bitten sein?

Pallas. Wohlan, ich will und muss
Auch meinen Seufzer wagen,
Vielleicht wird mir,
Was er, Pomona, dir,
Stillschweigend abgeschlagen,
Von ihm gewährt.

Beide. Wohl! wenn er gegen { mich / dich }
Sich gütiger erklärt.

Nr. 9. Arie.

Pallas. Angenehmer Zephyrus,
Dein von Bisam reicher Kuss
Und dein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.
Grosser König, Aeolus,
Sage doch dem Zephyrus,
Dass sein bisamreicher Kuss
Und sein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.

Nr. 10. Recitativ.

Pallas. Mein Aeolus,
Ach, störe nicht die Fröhlichkeiten,
Weil meiner Musen Helicon
Ein Fest, ein' angenehme Feier
Auf seinen Gipfeln angestellt.

Aeolus. So sage mir: warum denn dir
Besonders dieser Tag so theuer,
So werth und heilig fällt?
O Nachtheil und Verdruss!
Soll ich denn eines Weibes Willen
In meinem Regiment erfüllen?

Pallas. Mein Müller, mein August,
Der Pierinnen Freud' und Lust, —

Aeolus. Dein Müller, dein August!

Pallas. Und mein geliebter Sohn —
Aeolus. Dein Müller, dein August!
Pallas. Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit.
Aeolus. Dein Müller, dein August!
Der Pierinnen Freud' und Lust,
Und dein geliebter Sohn
Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit?
Wohlan! ich lasse mich bezwingen,
Euer Wunsch soll euch gelingen.

Nr. 11. Arie.

Zurücke, zurücke, geflügelten Winde,
Besänftiget euch!
Doch wehet ihr gleich,
So weht doch jetzund nur gelinde.

Nr. 12.

Pallas. Was Lust
Pomona. Was Freude
Zephyrus. Welch Vergnügen
Pallas. Pomona. Zephyrus. Entstehet in der Brust,
Dass sich nach unsrer Lust
Die Wünsche müssen fügen!
Zephyrus. So kann ich mich bei grünen Zweigen
Noch fernerhin vergnügt bezeigen.
Pomona. So seh' ich mein Ergötzen
An meinen reifen Schätzen.
Pallas. So richt' ich in vergnügter Ruh'
Meines August's Lustmahl zu.
Pomona. Zephyrus. Wir sind zu deiner Fröhlichkeit
Mit gleicher Lust bereit.

Nr. 13. Duett.

Pomona. Zweig' und Aeste
Zollen dir zu deinem Feste
Ihrer Gaben Ueberfluss.
Zephyrus. Und mein Scherzen
Soll und muss,
Deinen August zu verehren,
Dieses Tages Lust vermehren.

Beide. Ich bringe { dir Früchte / mein Lispeln
Mit Freuden herbei,
Dass Alles zum Scherzen
Vollkommener sei.

Nr. 14. Recitativ.

Pallas. Ja, ja! ich lad' euch selbst zu dieser Feier ein:
Erhebet euch zu meinen Spitzen,
Wo schon die Musen freudig sein,
Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.
Auf! lasset uns, indem wir eilen,
Die Luft mit frohen Wünschen theilen.

Nr. 15. Chor.

Vivat August, August vivat!
Sei beglückt, gelehrter Mann!
Dein Vergnügen müsse blühen,
Dass dein Lehren, dein Bemühen
Möge solche Pflanzen ziehen,
Womit ein Land sich einstens schmücken kann.

In welchen besonderen Beziehungen der gefeierte Professor A. Müller zu Aeolus und seinen Winden gestanden habe, ist aus der Dichtung nicht zu entnehmen. Das ergrimmte Auftreten derselben und ihre Besänftigung durch Pallas bleibt daher unverständlich, wenn man nicht annehmen will, dass der Namenstag durch ein ländliches Fest im Freien habe gefeiert werden sollen, wofür vor allen Dingen gutes Wetter erforderlich gewesen wäre. Pallas singt nämlich, „dass ihrer Musen Helicon ein Fest, eine angenehme Feier auf seinen Gipfeln angestellt". Da indess Leipzig in der Ebene liegt und etwas Heliconartiges ausser der Universität dort ebenso wenig wie ein Berggipfel zu erblicken ist, so darf diese Stelle wohl nur symbolisch verstanden werden. Wenn man diesen Text mit dem der Cantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" zusammenhält, so scheint es, als ob Herr Picander eine gewisse Vorliebe für die unmotivirte Mitwirkung der Winde ge-

habt habe. Ebenso wenig ist zu erklären, aus welchem Grunde gerade Pomona als Begleiterin der Pallas auftritt, da die Philosophie des Professor August Müller, wenn dieser nicht zufällig ein namhafter Pomologe oder Horticulteur gewesen sein sollte, zu der Obstbaumzucht doch nur in einem sehr entfernten Verhältniss gestanden haben kann, auch Pomonas Früchte in dem sonst so gesegneten Königreich Sachsen zu Anfang des Monats August bekanntlich noch weit davon entfernt sind, mit „rothen Wangen" prangen zu können. Freilich deutet der Text des Schlusschors: „Möge solche Pflanzen ziehen, womit ein Land sich einstens schmücken kann", auf irgend eine innere Verbindung Müller's mit der Pflanzen- oder Baumzucht. Dennoch würden der Göttin, welche als Beschützerin der Wissenschaften betrachtet wird, wohl andere symbolische Gestalten aus der Mythologie haben beigesellt werden können, welche in mehr directer Beziehung zu der Stellung und Lehre des berühmten Philosophen hätten stehen müssen. Die Haltung der Pallas erscheint zudem oberflächlich genug. Muthmaasslich haben besondere persönliche Beziehungen bestanden, welche dem Verfasser des Textes Veranlassung gegeben haben, sein Opus gerade so zu fassen, wie er es gethan hat, welche uns wohl aber verborgen bleiben werden. Wir müssen uns daher begnügen, den Text so zu nehmen, wie er ist, und die schlechten Worte des Gelegenheitsdichters dabei mit in den Kauf zu erhalten.

Die Musik erhebt sich weit hinaus über diese und ist in jedem Falle bedeutender als diejenige der zuletzt genannten Cantaten.

Der erste Chor beginnt in reicher instrumentaler Färbung (3 Trompeten, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett) und ist voll der lebhaftesten Bewegung. In sausenden Passagen wirbeln die Flöten,

Oboen und Violinen auf und ab. Ihnen antwortet der Bass in rollendem Sturme, während die Blech-Instrumente ein zweites Thema anstimmen, das in seiner fest gegliederten Gestalt sich bald dem übrigen Orchester mittheilt und so, umschwirrt von dem Sausen der Winde, zu dem Chor überführend, die Gestalt des herrschenden Meisters darstellt, welche die dienende und wogende Menge überragend, durch diese hindurchschreitet.

Der Chor ergreift sogleich durch alle Stimmen die schnelle Passagenbewegung der Instrumente, welche fortdauernd die stürmende Wuth der entfesselten Winde malt. In dem zweiten Abschnitt: „Durchbrechet die Luft“ schweigen die Trompeten und Pauken, während die übrigen Instrumente in verwandten Motiven zu den mehr declamatorisch gehaltenen Gesangsstimmen den Sturm weiter führen, bis sie in die wild rollende Bewegung des ersten Satzes zurückkehren. Im Ganzen bietet dieses Stück einen imposanten Charakter von lebhaft anregendem Interesse. Man erwartet eine dramatisch wirksamere Entwickelung als die Folge sie zeigt.

Ein begleitetes Recitativ des Aeolus (Bass), in welchem der Gott der Winde deren wilde Zerstörungswuth in hochtönenden Phrasen, von rauschender Instrumental-Begleitung vielfach unterbrochen, herausfordert, führt zu einer Arie (A-dur $^4/_4$) über, welche von einer Oboe und dem Quartett begleitet ist. Der Charakter heiterer, melodischer Anmuth, der ihr inne wohnt, erhält durch den prahlerisch sich hervorthuenden Gesang des Aeolus eine eigenthümlich humoristische Färbung. Die Worte: „Wenn Alles durch einander geht“ sind in der Gegenbewegung der Instrumente mit fein contrapunktischer Berechnung angedeutet, während das „Wie will ich lustig lachen“ in dem durch alle Stimmen hindurchgehenden Thema mit den sich wiederholenden gleichartigen Noten cha-

rakteristisch hervortritt. Es ist eine joviale Lustigkeit in dem alten Herrn, der mit parodirendem Humor die Felsen erschüttern und die Dächer „kra—a—chen“ lassen will, während man ihm und seinen melodischen Herzensergiessungen bereits anmerkt, dass er es so böse gar nicht meint und mehr Renommist als wirklicher Tyrann ist.

So beurtheilt ihn denn auch sein Liebling Zephyrus (Tenor), der sehr wohl weiss, dass dem alten Brummbär mit Schmeicheln und sanfter Bitte beizukommen sein wird. In reizender, zarter Arie (G-moll $^3/_8$) von der Viola d'amour und der Viola di gamba in höchst anmuthigem Doppelgesang zum Grundbass begleitet, weiss er ihn zu einer Aenderung seines Entschlusses „beinahe“ zu bewegen, und würde ihn wohl ganz umgestimmt haben, wenn nicht Pomona und Pallas, wie es scheint zur Unzeit, dazu gekommen wären.

Auch Pomona (Alt) versucht es mit sanfter Bitte Die Oboe d'amore (Arie Fis-moll $^4/_4$) lässt ihre schmeichelndsten Tongewinde in zart melodischen Gängen ertönen und verschlingt sich zum Schluss mit der Gesangsstimme zu den reizendsten Doppelgängen, welche um so wirksamer sind, da die Arie in verhältnissmässig geringerer Breite auftritt, als dies sonst die Art von Bach's Arien zu sein pflegt.

Die Schmeichelei hat schon gewirkt. Um den bösen Alten vollends zu besänftigen, versucht auch Pallas (Arie E-dur $^{12}/_8$) ihre Kunst an ihm. Ueber dem melodisch geführten Grundbass hören wir ein Violin-Solo in der reichsten und wohlklingendsten Weise zu dem Gesange des Sopran ertönen.

Auf die so erschütterte Festigkeit des Aeolus, der vor Allem nur noch das Bedenken hat, „dass er in seinem Regiment eines Weibes Willen erfüllen solle“, dringt nun Pallas in einfachem Recitativ mit ihrem Hauptgrunde ein: „Mein Müller, mein August“. Sowie dieser Name erklingt, treten in sanfter Har-

monienfolge zwei Flöten hinzu, deren Klänge über dem Haupte des Gefeierten wie eine leichte Aureole dahinschweben und bis zum Schlusse des Recitativs anhalten. Unter dem Eindruck dieser Bitte hat Aeolus nachgegeben. Aber als ächter Bramarbas fürchtet er sich doch nicht wenig vor seinen Winden, welche nun noch länger eingesperrt bleiben sollen. Er umgiebt sich, um ihnen die Ordre: „Zurücke, zurücke, geflügelten Winde“ bekannt zu machen, mit einer Leibwache und tritt vor sie mit dem vollen Glanze seiner Selbstherrlichkeit daher, damit sie das grosse Wort geduldig hinnehmen, das er ihnen, mit reichen Passagen durchflochten, verkündet. Trompeten, Pauken und Hörner (Arie D-dur $^3/_8$) begleiten ihn in glänzenden, schmetternden Gängen, während der Bass, in lebhafter Bewegung das Motiv aufnehmend, über die erhaltene Ordre zu murren scheint.

Ein begleitetes Recitativ, zuerst dreistimmig, dann für Alt und Tenor zweistimmig schliessend, über einem eigenthümlich geformten rhythmischen Grundbass führt zu dem Duett für Alt und Tenor (G-dur $^3/_4$), von den Flöten unisono in concertirender Weise begleitet. Dies dürfte die in dem ganzen Tonwerk am wenigsten ansprechende Nummer sein.

Der letzte Chor, in der rauschenden Fülle aller Instrumente erklingend, gehört den wenigen Sätzen der Bach'schen Muse an, in denen die Polyphonie (übrigens in richtiger Würdigung der textlichen und stofflichen Grundlage) vor dem rhythmisch-melodischen Element zurücktritt. Es ist eine schwungvolle Declamation und ein festlich heiteres Gepräge, das ihn charakterisirt. So schliesst diese Fest-Cantate in glänzender Pracht, nachdem auch sie uns unseren Tonsetzer als vollendeten Meister auf dem Felde gezeigt hat, auf dem wir ihm sonst nur selten begegnet sind.

Anderen Inhalts und Charakters sind die uns von

Bach hinterlassenen beiden „komischen Cantaten", nämlich:

a. die Kaffee-Cantate,
b. die Bauern-Cantate.

Wenn schon der letzteren der Charakter der Gelegenheits-Poesie in vollem Maasse vindicirt werden muss, ist doch der Inhalt beider allgemeinerer Natur und tritt daher auf eine höhere Stufe empor, als wenn blos persönliche Beziehungen in Betracht kämen.

Wir beginnen mit der

Kaffee-Cantate,

deren Partitur mit äusserst flüchtiger Hand geschrieben, vielfach durchstrichen und corrigirt ist, und deren von Picander (S. 564 des 3. Theils seiner Gedichte 1732) verfassten Text wir, wie folgt, vorausschicken.

Nro. 1. Recitativ.

Schweigt stille, plaudert nicht,
Und höret, was itzund geschicht:
Da kömmt Herr Schlendrian
Mit seiner Tochter Liesgen her;
Er brummt ja wie ein Zeitelbär.
Hört selber, was sie ihm gethan.

Nro. 2. Arie.

Schlendrian. Hat man nicht mit seinen Kindern
Hunderttausend Hudeley!
Was ich immer alle Tage
Meiner Tochter Liesgen sage,
Gehet ohne Furcht vorbey.

Nro. 3. Recitativ.

Du böses Kind, du loses Mädchen,
Ach, wenn erlang ich meinen Zweck?
Thu mir den Coffe weg!

Lieschen. Herr Vatter, seid doch nicht so scharff!
Wenn ich des Tages nicht dreymahl
Mein Schälchen Coffe trinken darff,
So werd ich ja zu meiner Qual
Wie ein verdorrtes Ziegenbräthgen.

Nro. 4. Arie.

Ei! wie schmeckt der Coffe süsse,
Lieblicher als tausend Küsse,
Milder als Muscatenwein.
Coffe, Coffe muss ich haben,
Und wenn Jemand mich will laben,
Ach! so schenkt mir Coffe ein.

Nro. 5. Recitativ.

Schlendrian. Wenn du mir nicht den Coffe lässt,
So sollst du auf kein Hochzeitfest,
Auch nicht spatzieren gehn.
Lieschen. Ach ja!
Nur lasset mir den Coffe da!
Schlendrian. Da hab ich nun den kleinen Affen!
Ich will dir keinen Fischbeinrock
Nach izger Weite schaffen.
Lieschen. Ich kann mich leicht darzu verstehn.
Schlendrian. Du sollst nicht an das Fenster treten,
Und Keinen sehn vorübergehn.
Lieschen. Auch dieses; doch seid nur gebeten,
Und lasset mir den Coffe stehn.
Schlendrian. Du sollst auch nicht von meiner Hand
Ein silbern oder goldnes Band
Auf deine Haube kriegen.
Lieschen. Ja ja! nur lasst mir mein Vergnügen!
Schlendrian. Du loses Liesgen du,
So gibst du mir denn Alles zu?

Nro. 6. Arie.

Mädchen, die von harten Sinnen,
Sind nicht leichte zu gewinnen,
Doch trifft man den rechten Ort,
O so kömmt man glücklich fort.

Nro. 7. Recitativ.

Schlendrian. Nun folge, was dein Vater spricht!
Lieschen. In allem, nur dem Coffe nicht.
Schlendrian. Wohlan! so musst du dich bequemen,
Auch niemals einen Mann zu nehmen.
Lieschen. Ach ja! Herr Vatter, einen Mann!
Schlendrian. Ich schwöre, dass es nicht geschicht!

Lieschen. Bis ich den Coffe lassen kann?
Nun, Coffe, bleib nur immer liegen!
Herr Vatter, hört, ich trinke keinen nicht!

Schlendrian. So sollst du endlich einen kriegen.

Nro. 8. Arie.

Lieschen. Heute noch, heute noch,
Lieber Vatter, thut es doch!
Ach, ein Mann,
Wahrlich, dieser steht mir an!
Wenn es sich doch balde fügte,
Dass ich endlich vor Coffe,
Eh' ich noch zu Bette geh,
Einen wackren Liebsten kriegte!

Nro. 9. Recitativ.

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,
Wie er vor seine Tochter Liesgen
Bald einen Mann verschaffen kann.
Doch Lieschen streuet heimlich aus:
Kein Freier komm mir in das Haus,
Er hab es mir denn selbst versprochen,
Und rück es auch der Ehestiftung ein,
Dass mir erlaubet möge sein,
Den Coffe, wenn ich will, zu kochen.

Nro. 10. Chor.

Die Katze lässt das Mausen nicht,
Die Jumpfern bleiben Coffe-Schwestern.
Die Mutter liebt den Coffe-Brauch,
Die Grosmama trinkt solchen auch,
Wer will nun auf die Tochter lästern?

Ob diese komische Cantate einer besonderen Veranlassung ihre Entstehung verdankt, weiss man nicht. Sie fällt ohne Zweifel in die Leipziger Periode vor 1732, da ihr Text in dem in diesem Jahre erschienenen dritten Bande der Gedichte Picander's abgedruckt worden ist, gewiss erst, nachdem derselbe componirt worden war.

Man sieht, dass dem ernsten, erhabenen Geiste des gottesfürchtigen Sängers evangelischer Wahrheiten das Gebiet des Humors und der Satyre keines-

wegs ganz fremd geblieben ist. Mit vollem Bewusstsein tritt er mitten hinein in die Schwächen seiner Zeit, in den Unverstand und die Thorheit des menschlichen Herzens, um sie in heiter scherzender Weise zu geisseln, sie dem Gelächter seiner Zeitgenossen preis zu geben.

Er thut dies, indem er in der ihm eigenthümlichen Weise seinen Tonstücken jene innerliche Charakteristik verleiht, durch welche er in seinen ernsten Arbeiten eine so grosse und tief eingreifende Wirkung hervor zu bringen wusste.

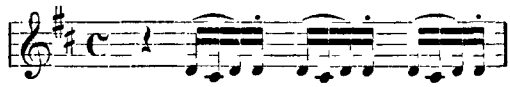
Die Cantate selbst ist, gleich dem „Streit zwischen Phöbus und Pan" nichts als ein Dialog zwischen zwei Personen, Vater und Tochter, welcher in Recitative und Arien vertheilt ist und von einer dritten erzählenden Stimme (Tenor) eingeleitet und geschlossen wird. Zwar endet dieselbe mit einem dreistimmigen betrachtenden Satze, der Chor genannt wird. Der dramatischen Entwickelung gehört dieser aber nicht an.

Die Recitative sind, in streng declamatorischer Weise dem Wortlaut folgend, jedoch in einer Art von pathetischem Humor behandelt, wie er gerade bei derartigen Werken am wirkungsvollsten zu sein pflegt. Herr Schlendrian redet zu seiner Tochter in einer pedantischen Wichtigkeit, als ob er in der ernsthaftesten Verhandlung begriffen wäre und Jungfer Lieschen antwortet ihm in demselben Tone. Für die musikalische Malerei, welche Bach auch in den Recitativen so gern anzubringen pflegte, war hier das Feld nicht geeignet. Sie fehlt ganz. Aeusserlich sind diese Recitative völlig einfach gehalten, nur von dem Grundbass und dem Klavier begleitet.

Der Schwerpunkt liegt auch hier in den Arien. Unter diesen zeichnen sich die beiden Arien des Herrn Schlendrian (Bass) durch feine Züge der Komik und

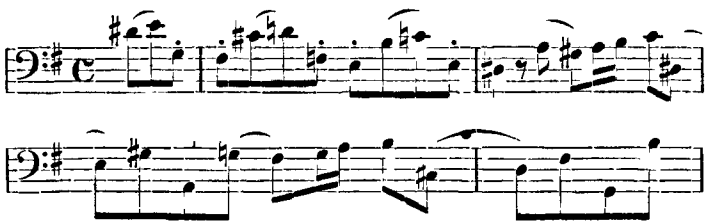
durch den launigen, uns bei Bach sonst unbekannten Buffoton aus, in welchem sie geschrieben sind.

Die erste Arie (Nro. 2, D-dur $^4/_4$) mit Begleitung des Quartetts bewegt sich in lebhafter, leicht fasslicher Melodie. Das missmuthige Grollen und Brummen des ärgerlichen Vaters spricht sich in der, in den Violinen beginnenden und zwischen diesen und dem Bass wechselnden Sechszehntel-Figur

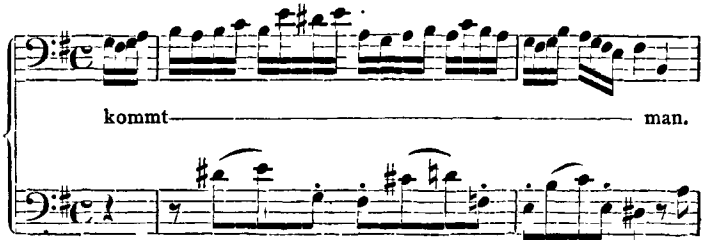


aus. Alles entwickelt sich natürlich und in halb erzählender Art. Es ist, als ob der „brummende Zeitelbär" mit Perrücke und Zopf, den Stock mit grossem, goldnem Knopfe in der Hand, vor uns stünde, um uns den Aerger klar zu machen, den er an seiner Tochter erleben müsse.

Anders stellt er sich uns in der zweiten Arie (Nro. 6, E-moll $^4/_4$) dar. Der Grundbass begleitet allein und beginnt mit einem, dem Gesange fortwährend folgenden, einmal sogar in diesen übergehenden Motive

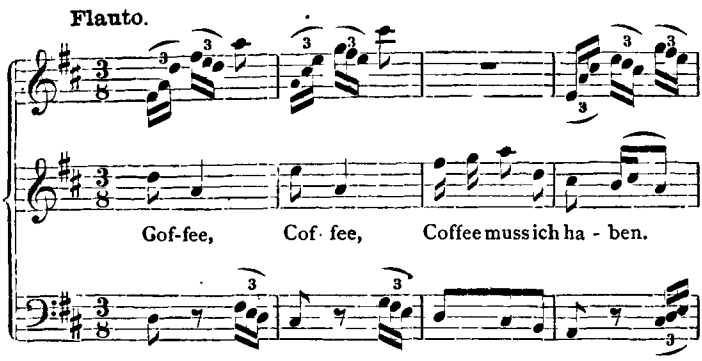


dessen eigentliche Gestaltung und immer neu hervortretende Wiederholung den Eigensinn des Mädchens und die nachdenklichen Ueberzeugungen des gequälten Vaters veranschaulicht. Die lebendige Komik der ersten Arie hat der grübelnden Klugheit Platz gemacht. Schlendrian überlegt, wo und wie er „den

rechten Ort“ treffen könne, um seinen Willen durchzusetzen. Der Gesang ist mehr declamatorisch als melodisch gehalten und beginnt erst da flüssiger zu werden, wo nach vielfachem Schwanken und Suchen die Hoffnung Boden gewinnt, dass es ihm dennoch gelingen werde, seine Tochter eines Besseren zu belehren. Aber auch unter den rollenden Passagen, in denen diese Ueberzeugung sich kund giebt, finden wir das grübelnde Hauptmotiv in breiter Gestalt sich hervordrängen.

Es ist eben nur eine Hoffnung, welche sich geltend macht, und Eigensinn bleibt Eigensinn.

Jungfer Lieschen ist natürlich ganz anderen Sinnes, als der scheltende, brummige Vater. Sie hat ihren „Kaffee“ und stellt mit diesem eine im Ganzen in sich zufriedene Natur dar, die sich von ihrem Platze nicht verrücken lässt. Ihre erste Arie (Nro. 4, H-moll $^3/_8$) ist ein zierlich melodisches Gesangsstück, welches durch die glänzende und lebhafte Begleitung der Solo-Flöte mit der reichen Fülle ihrer Triolen-Passagen zuerst in dem sehnsüchtigen Tone des Verlangens, dann (bei den Worten: „Coffe, Coffe muss ich haben“) (s. S. 113) in dem der stolzen Forderung erklingt.

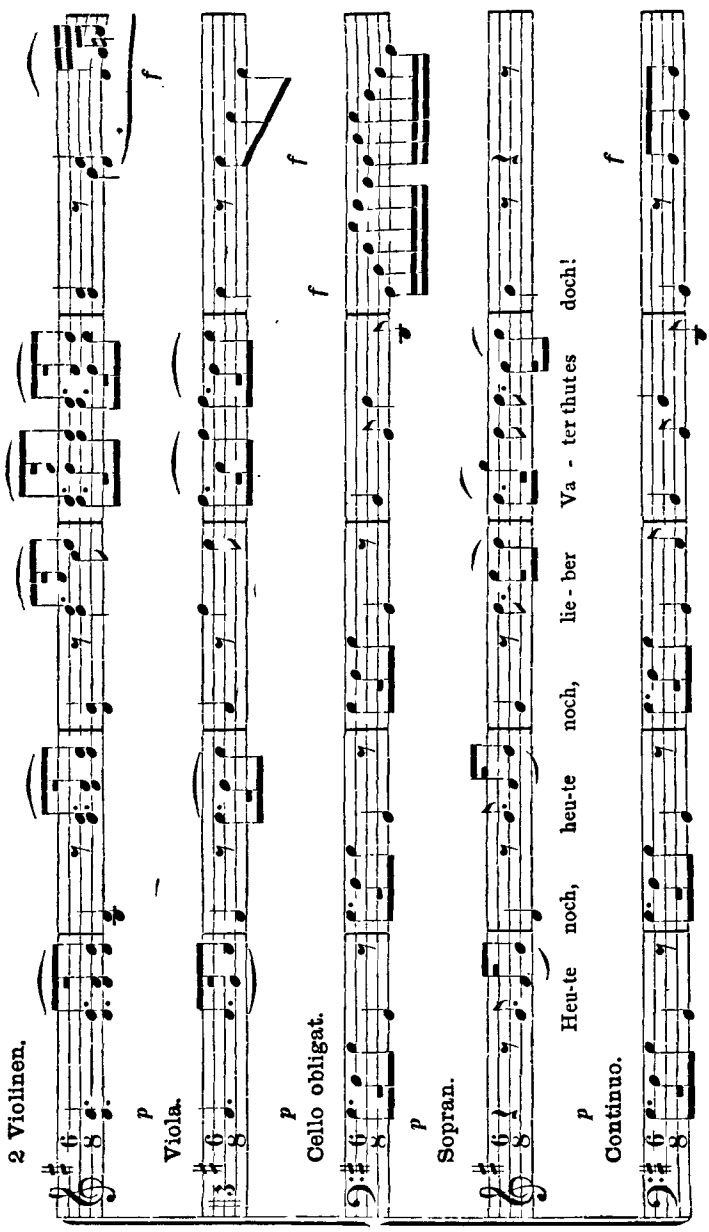
Jungfer Lieschen ist in jedem Falle ein hübsches Kind in den Jahren des Lebens und der Blüthe. Aber sie ist auch ein eigensinnig schalkhaftes Mädchen, in welchem der Gedanke an ihr Lieblingsgetränk zu einer Art von Cultus geworden ist, dem sie mit voller Seele

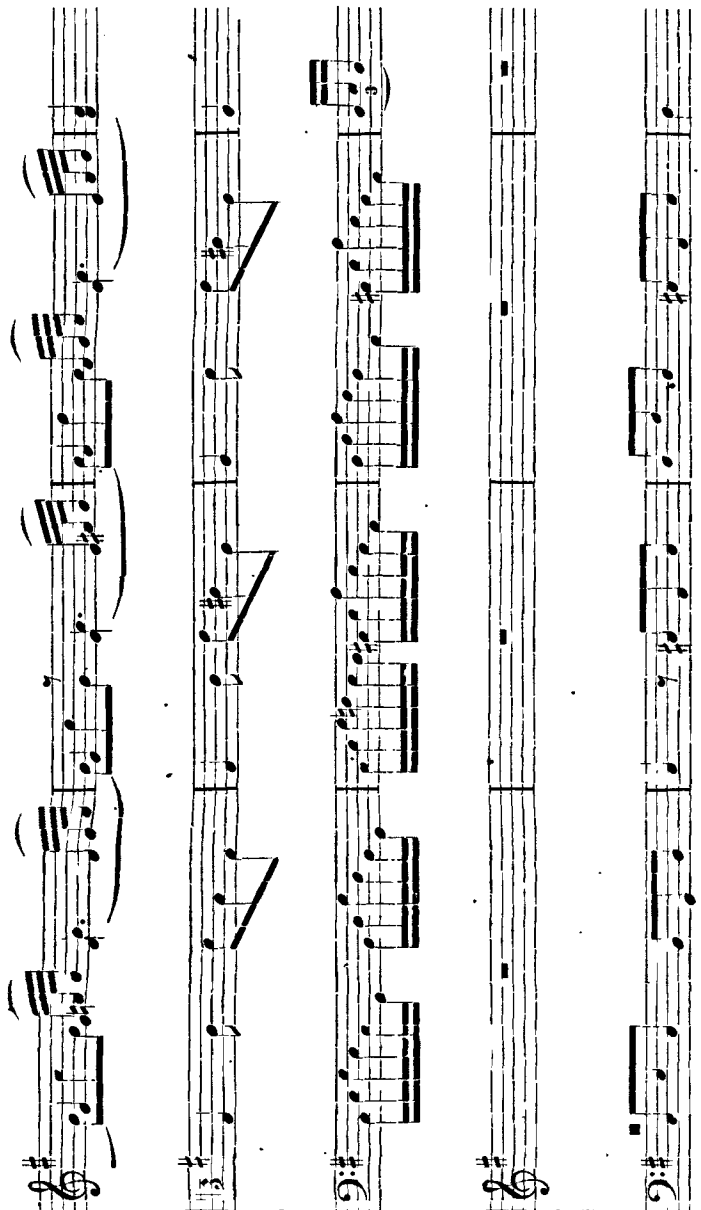


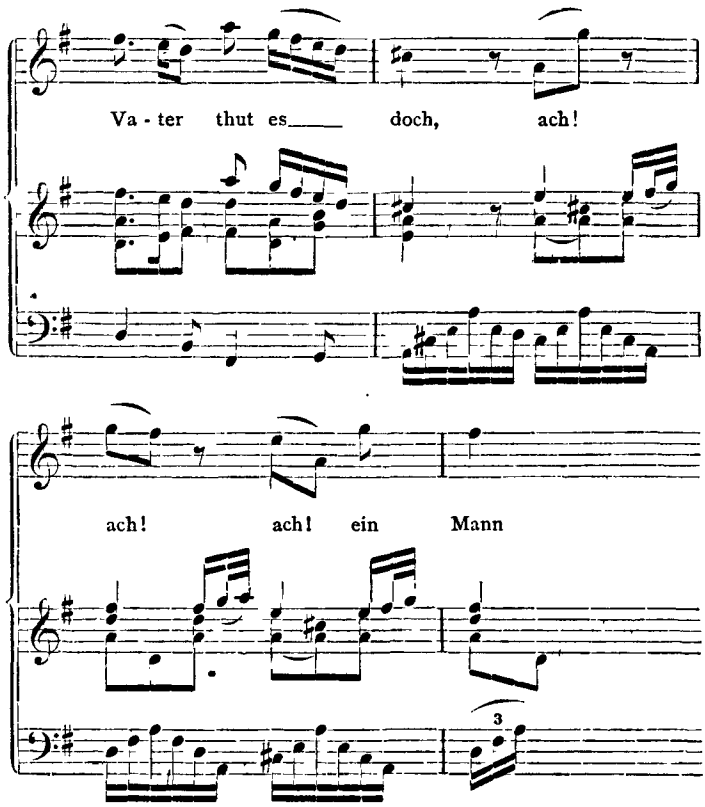
anhängt. Freilich wurzelt dieser Cultus keineswegs in einem rohen Materialismus, sondern in der feinen Poesie des duftigen arabischen Trankes, dessen Kraft so erregend auf die Sinne wirkt und der zur Zeit Bach's noch dem Luxus wohlhabenderer Kreise angehörte.

Plötzlich ändert sich das Bild. Der Vater, der sonst kein anderes Mittel zu finden weiss, um ihren harten Sinn zu beugen, hat ihr einen Mann versprochen. Bis dahin hat er, wie es scheint, nichts davon wissen wollen, dass Lieschen sich verheirathen könnte.

Ein Mann freilich steht über dem Kaffee, zumal, wenn sich damit die Aussicht verbindet, den letzteren in die Ehe wieder einschmuggeln zu können. Kaum hat also Herr Schlendrian der Jungfer Tochter diese angenehme Aussicht eröffnet, als sie ihre schmeichelndsten Töne hervorsucht, um den Vater bei diesem heilsamen Gedanken zu erhalten. Sanft und zärtlich, von den bittenden Gängen des obligaten Violoncell unterstützt, in dem Zauber einer von harmonischem Wohlklange schwellenden Melodie (siehe S. 114 und 115) sucht sie in der Arie Nro. 8 (G-dur $^6/_8$) den Vater zu überzeugen, dass ein Mann sie allerdings den geliebten Trank vergessen machen könne. Sie sieht ihn vor sich stehen, den Mann, der sie in Begleitung des Kaffee


2 Violinen.
p
Viola.
p
Cello obligat.
p
Sopran.
p
Heu-te noch, heu-te noch, lie-ber Va-ter thutes doch!
Continuo.
f



durch das Leben führen soll. Sie ist eine empfindsame Natur. Zärtlich schmachtende Seufzer

schwellen ihre Brust und in reizender Koketterie umnebelt die schlaue Tochter die Gedanken des alten brummigen Schlendrian dermaassen, dass dieser die Arglist nicht gewahrt, mit der sie ihn zu umgarnen sucht.

Diese Arie, wiewohl etwas lang, ist eines der reizendsten Gesangsstücke, das man sich denken kann, von einer Süsse der Empfindung und einer einfachen Klarheit, wie man solche schwer in grösserer Voll-

endung finden möchte. Bach tritt darin in einer ihm sonst völlig fremden Weise auf, welche nach mehr als einer Seite hin sich dem modernen Styl nähert und darum um so mehr unser Interesse in Anspruch nimmt.

Hiermit ist der Inhalt des lebendig anregenden Tonwerks erschöpft, in welchem wir ein sprechendes Charakterbild aus der Zeit des Meisters erkennen.

Zum Abschluss desselben fasst er die Mittel sowohl des Gesanges als der Instrumente zusammen, welche er bisher zu verwenden Gelegenheit hatte. Dem dreistimmigen Gesange (Nro. 10, G-dur $^4/_4$), Sopran, Tenor, Bass) treten Streich-Quartett und Flöte im Accompagnement hinzu. In melodischem Gange beginnend, steigert sich der Mittelsatz, ungeachtet der grössesten Einfachheit in der Conception, doch zu einem höchst anmuthigen Spiel und Gewebe der Stimmen, in welchem sich der gesunde Ton eines volksthümlichen Humors nicht verkennen lässt.

So schliesst diese „komische Cantate" in einer Weise, welche des wohlthuendsten Eindrucks gewiss sein kann. Sie giebt ein Zeugniss von der unbedingten Gewalt, die der grosse Meister auch ausserhalb der ihm am meisten eigenthümlichen Sphäre über die musikalischen Gestaltungen ausübte, die in einer oder der anderen Art seinem elastischen Geist unterworfen wurden.

Weiter ausgeführt noch als die vorige ist

die Bauern-Cantate,

deren Worte wir wiederum, wie so vieles Andere, dem, wie es scheint, höchst fruchtbaren Geiste des Gelegenheitsdichters Picander verdanken.

Bereits oben ist auf diese Arbeit hingewiesen worden. Das Liedermässige, melodisch Rhythmische des Volkstons tritt bei der Musik in den Vordergrund und wird „als liederlich klingend, lächerlich schlecht" bezeichnet. Sollte es Bach's Absicht gewesen sein, in ihr neben der Erfüllung seines Stoffs

als Gelegenheits-Musik die leichtere Art des melodischen Gesanges, des volksmässigen Liedertons auf ironische Weise als der Kunst nicht angehörig zu bezeichnen? Er stellt ihr die Pan-Arie, die doch in der Cantate „Phöbus und Pan“ als die geringere Waare sich kundgiebt, siegreich entgegen und bezeichnet sie dadurch als das Vorwiegende, Bessere, Stichhaltigere.

Folgendes ist der Text:

Nro. 1. Duett.

Mir ha'n en neue Oberkeet
An diesem Cammerherrn.
Er gibt rein Bier, das steigt ins Heet,
Das ist der klare Kern.
Der Pfarr mag immer böse thun,
Ihr Spielleut, halt't euch flink,
Der Kittel wackelt Mieken schun,
Das kleene luse Ding.

Nro. 2. Recitativ.

Er. Nun, Mieke, gieb dein Guschel immer her.
Sie. Wann's das alleine wär!
Ich kenn' dich schon, du Bärenhäuter!
Du willst hernach nur immer weiter.
Der neue Herr hat ein sehr scharf Gesicht.
Er. Ach, dieser Herr schilt nicht;
Er weiss so gut als wir, und wohl auch besser,
Wie schön ein bischen Dahlen schmeckt.

Nro. 3. Arie.

Sie. Ach, es schmeckt doch gar zu gut,
Wenn ein Paar recht freundlich thut,
Ei, da braust es in den Ranzen,
Als wenn eitel Flöh' und Wanzen
Und ein tolles Wespenheer
Mit einander zänkisch wär!

Nro. 4. Recitativ.

Er. Der Herr ist gut, allein der Schösser,
Das ist ein Schwefelsmann,
Der wie ein Blitz
Ein neu Schock strafen kann,
Wenn man den Finger kaum in's kalte Wasser steckt.

Nro. 5. Arie.

Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm
Mit uns armen Bauersleuten üm.
Schont nur unsrer Haut;
Fresst ihr gleich das Kraut
Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,
Habt nur genung.

Nro. 6. Recitativ.

Sie. Es bleibt dabey,
Dass unser Herr der beste sey.
Er ist nicht besser abzumahlen,
Und auch mit keinem Hopfensack
Voll Batzen zu bezahlen.

Nro. 7. Arie.

Unser trefflicher
Lieber Cammerherr
Ist ein cumpabler Mann,
Den Niemand tadeln kann.

Nro. 8. Recitativ.

Er. Er hilft uns allen, alt und jung,
Und dir in's Ohr gesprochen,
Ist unser Dorf nicht gut genung
Letzt bei der Werbung durchgekrochen?
Sie. Ich weiss wohl noch ein besser Spiel,
Der Herr gilt bei der Steuer viel.

Nro. 9. Arie.

Sie. Das ist galant,
Es spricht Niemand
Von den caduken Schocken,
Niemand red't ein stummes Wort,
Knauthahn und Kospuden dort
Hat selber Werk am Rocken.

Nro. 10. Recitativ.

Er. Und unsre gnäd'ge Frau ist nicht ein prinkel stolz,
Und ist gleich unsereins ein arm und grobes Holz,
So red't sie doch mit uns daher,
Als wenn sie unsres Gleichen wär.
Sie ist recht fromm, recht wirthlich und genau,
Und machte unserm gnäd'gen Herrn
Aus einer Fledermaus viel Thaler gern.

Nro. 11. Arie.

Fünfzig Thaler baares Geld
Trockner Weise zu verschmausen,
Ist ein Ding, das harte fällt,
Wenn sie uns die Haare zausen.
Doch was fort ist, das ist fort.
Kann man doch am andern Ort
Alles doppelt wieder sparen.
Lass die fünfzig Thaler fahren.

Nro. 12. Recitativ.

Sie. Im Ernst ein Wort!
Noch eh' ich dort an unsre Schenke
Und an den Tanz gedenke,
So sollst du erst, der Obrigkeit zu Ehren,
Ein neues Liedchen von mir hören.

Nro. 13. Arie.

Klein-Zschocher müsse
So zart und süsse
Wie lauter Mandelkerne sein.
In unsere Gemeine
Zieh heute ganz alleine
Der Ueberfluss des Seegens ein.

Nro. 14. Recitativ.

Er. Das ist zu klug vor dich
Und nach der Städter Weise,
Wir Bauern singen nicht so leise,
Das Stückchen höre nur,
Das schicket sich vor mich.

Nro. 15. Arie.

Es nehme zehntausend Ducaten
Der Kammerherr alletag ein.
Er trink' ein gutes Gläschen Wein
Und lass es ihm bekommen sein.

Nro. 16. Recitativ.

Sie. Das klingt zu liederlich.
Es sind so hübsche Leute da,
Die würden ja
Von Herzen drüber lachen,
Nicht anders als wenn ich
Die alte Weise wollte machen.

Nro. 17. Arie.

Gieb Schöne
Viel Söhne
Von art'ger Gestalt,
Und zieh sie fein alt.
Das wünschet sich Zschocher
Und Knauthahn fein bald.

Nro. 18. Recitativ.

Er. Du hast wohl recht,
Das Stückchen klingt zu schlecht.
Ich muss mich also zwingen,
Was Städtisches zu singen.

Nro. 19. Arie.

Dein Wachsthum sei feste
Und lache vor Lust!
Deines Herzens Trefflichkeit
Hat dir selbst das Feld bereit't,
Auf dem du blühen musst.

Nro. 20. Recitativ.

Sie. Und damit sei es auch genung.
Er. Nun müssen wir wohl einen Sprung
In unsre Schenke wagen?
Sie. Das heisst, du willst nur das noch sagen:

Nro. 21. Arie.

Und dass ihr's alle wisst,
Es ist nunmehr die Frist
Zu trinken;
Wer durstig ist, mag winken.
Versagt's die rechte Hand,
So dreht euch unverwandt
Zur Linken,
Und wer Durst hat,
Mag trinken.

Nro. 22. Recitativ.

Er. Mein Schatz, errathen!
Sie. Und weil wir nun
Dahier nichts mehr zu thun,
So wollen wir auch Schritt vor Schritt
In unsre alte Schenke waten!
Er. Ei, hol mich der und dieser,
Herr Ludwig und der Steu'r-Reviser
Muss heute mit.

Nro. 23. Chor.

Wir gehn nun, wo der Dudelsack
In unsrer Schenke brummt,
Und rufen dabei fröhlich aus:
Es lebe Dieskau und sein Haus!
Ihm sei bescheert,
Was er begehrt,
Und was er selbst sich wünschen mag!

Ueber die Entstehung dieser Cantate ist eine directe Nachricht nicht auf uns gekommen. Dennoch lässt sich dieselbe auf gewisse historische Thatsachen zurückführen.

Die Dörfer Kospuden, Knauthahn und Klein-Zschocher bei Leipzig waren Güter der angesehenen Familie von Dieskau.

Eine alte Chronik der Stadt Leipzig vom Jahre 1747*) meldet nun S. 230/31 Folgendes:

Der Erb-, Lehn- und Gerichtsherr dieser Güter, Carl Heinrich von Dieskau, geb. am 30. August 1706, Sr. Majestät in Polen und Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen Kammerherr, war seit 1733 Kreis-Einnehmer und seit 1734 Kreis-Hauptmann des Leipziger Kreises. Er vermählte sich 1735 mit Friederica Augusta Rudolphine geb. von Ende, verwittweten von Bernstein. Beide bewohnten das Gut Kospuden bis 1740, „nachdem das herrschaftliche Wohnhaus daselbst war repariret worden". Im Jahre 1739 war sein Vater, der das Gut Klein-Zschocher bewohnt hatte, gestorben. Dies Gut verblieb mit den dazu gehörigen Ortschaften dessen Wittwe, während Kospuden in das Eigenthum des Kammerherrn von Dieskau überging. „Von allen Unterthanen wurden sie mit Freuden und Liebe als ihr Oberhaupt, Vater und Oberherr bewillkommnet, haben auch keinen derselben in ihrer Hoffnung fallen

*) Historischer Nachlass zu der Geschichte der Stadt Leipzig. Von M. H. E. Schwartz. 1747.

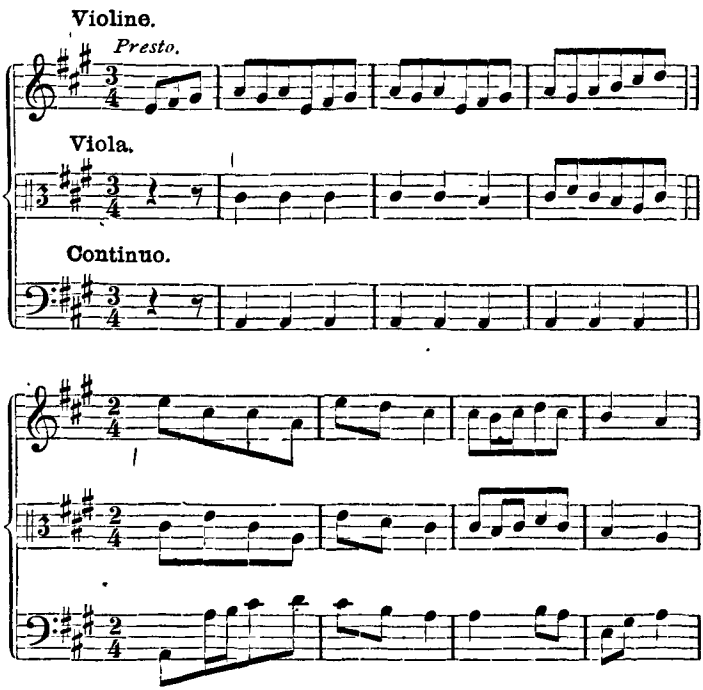
lassen.“ Zu Ostern des Jahres 1742 starb die Mutter und nun kamen auch die, bisher ihr vorbehalten gewesenen Dörfer Klein-Zschocher und Knauthahn in seinen Besitz. Nach damaliger Sitte musste ihm von den Unterthanen gehuldigt werden. Dies wurde vermuthlich der Trauer um der Frau von Dieskau willen bis zum 30. August desselben Jahres, dem 37. Geburtstage des Kammerherrn, verschoben. Dieser Tag sollte besonders festlich begangen werden. Es waren grosse Feierlichkeiten, insbesondere ein Feuerwerk vorbereitet, welches der neue Gutsherr abbrennen liess, „wie man nie zuvor gesehen“.

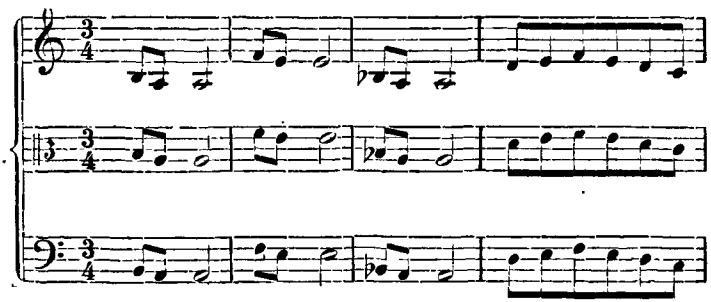
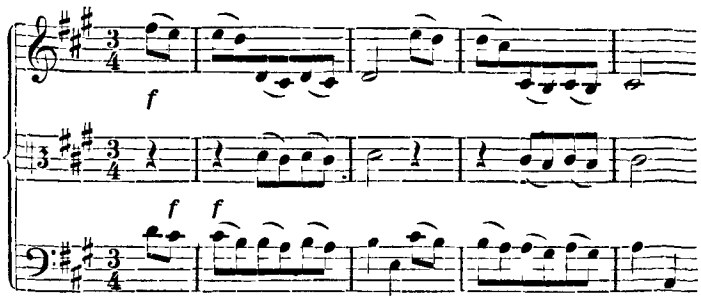
Es ist klar, dass die vorliegende Cantate „dieser neuen Obrigkeit“ am Tage der Huldigung gewidmet war, und dass die Zeit ihres Entstehens daher in das Jahr 1742 zu setzen ist. Der Text findet sich im fünften Theile der 1751 gedruckten Gedichte Picanders.

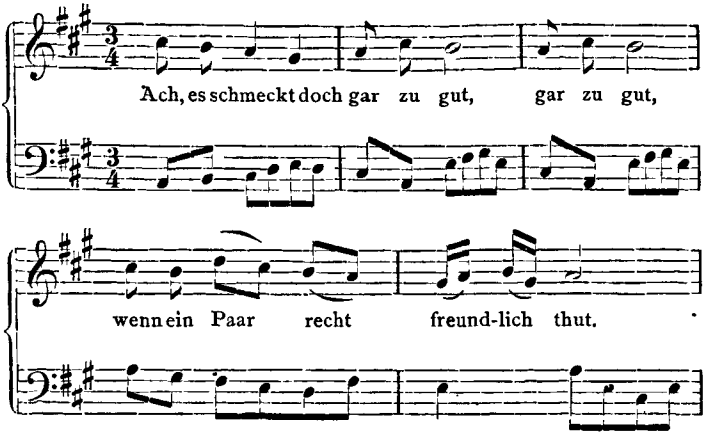
Dass die Worte irgend eine poetische oder sonst tiefere Bedeutung hätten oder gar eine nur annähernd dramatische Idee entwickelten, wird mit Recht nicht behauptet werden können. Ein Zwiegespräch, welches mit der neuen Obrigkeit beginnt und von „einem bischen Dahlen“ in ziemlich gezwungener Weise auf den Gutsherrn und dessen Frau zurückkommt, deren durch die Chroniken bestätigte Güte und Leutseligkeit rühmt, als captatio benevolentiae einige Ausfälle auf den Schösser, das untergebene Werkzeug des hochgestellten Kreis-Einnehmers, einschliesst, auf die günstige Mitwirkung des letzteren bei der damals vielfach gefürchteten Soldaten-Aushebung*) anspielt,

*) Die obige Chronik erzählt: Noch im selben Jahre 1742 waren Se. Excellenz zu der am 31. May und 31. August angestellten doppelten Ausloosung der ganzen Mannschaft im Leipziger Kreise als Commissarius ernannt und mussten dieselbe in dem Amtshause zu Leipzig reguliren.

die Namen der Güter Kospuden, Knauthahn und Klein-Zschocher öfters hören lässt, und mit dem Gange in's Wirthshaus schliesst, das war die ganze Idee zur Inscenesetzung des Liederspiels, dessen wesentlicherer Theil, die Musik, in höchst anmuthiger und leichter Form vor uns hintritt und dessen Darstellung vielleicht in Costüm, mit den geringst möglichen Mitteln zu erreichen gewesen ist.

Den Anfang bildet eine Symphonie (A-dur $^3/_4$) für Violine, Bratsche und Bass, welche mit einem Bauern-Walzer im Presto beginnt, um nach wenigen Tacten in den Zweitritt ($^2/_4$) überzugehen.

Wir befinden uns offenbar auf dem Dorfplatze vor der Schenke zu Klein-Zschocher, dem Orte, der der

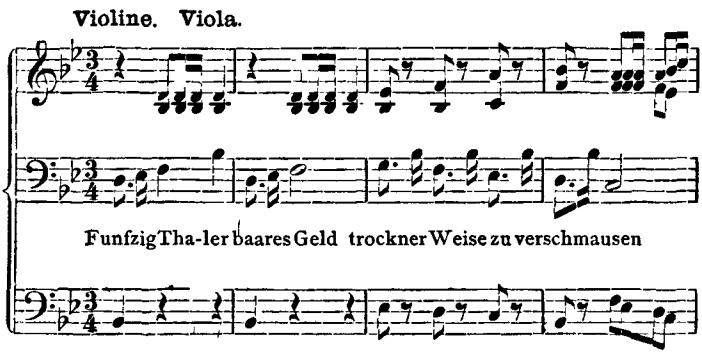
neuen Obrigkeit zu huldigen hatte. Die Klänge des einfach ländlichen Orchesters tönen lockend herüber. Weithin schattende Linden breiten das dunkle Dach ihrer blühenden Zweige daher. Es ist ein Festtag für das Dorf. Der neue Gutsherr hat heute das Gut übernommen. Er hat die Erlaubniss zur Tanzmusik gegeben, und ein grosses Fest mit Feuerwerk steht in Aussicht. Nach und nach sammeln sich die Dorfbewohner, um zu plaudern und je nach dem Alter und der Veranlassung zum Tanze oder zum Trunke oder zu beidem in die Schenke zu treten. Ein Bauer und eine Bäuerin kommen herbei. Sie setzen sich im Schatten der alten Linden nieder. Eine Art von Pastorale-Andante (6/8) führt sie bei uns ein. Ihr Gespräch wird bald wieder durch die fröhlichen Klänge eines Tanzes (4/4) unterbrochen, bis zwei gewichtige Bauern langsam (adagio, A-moll 3/4) in ernstem Gespräch, hie und da den Kopf schüttelnd

der Schenke zu vorüberziehen, wo sie sich seitab vom Tanze niederlassen, um von dem neuen Gutsherrn und von seinem Einfluss auf das Dorf zu plaudern und Hoffnungen und Besorgnisse auszutauschen (2/4 allegro, A-moll). Von Neuem ertönt der Walzer. In die Melodie eines lustigen Volksliedes einfallend,

ladet er die Angekommenen zum Tanze ein und übertönt die Reden der Alten. So schliesst die einleitende Symphonie.

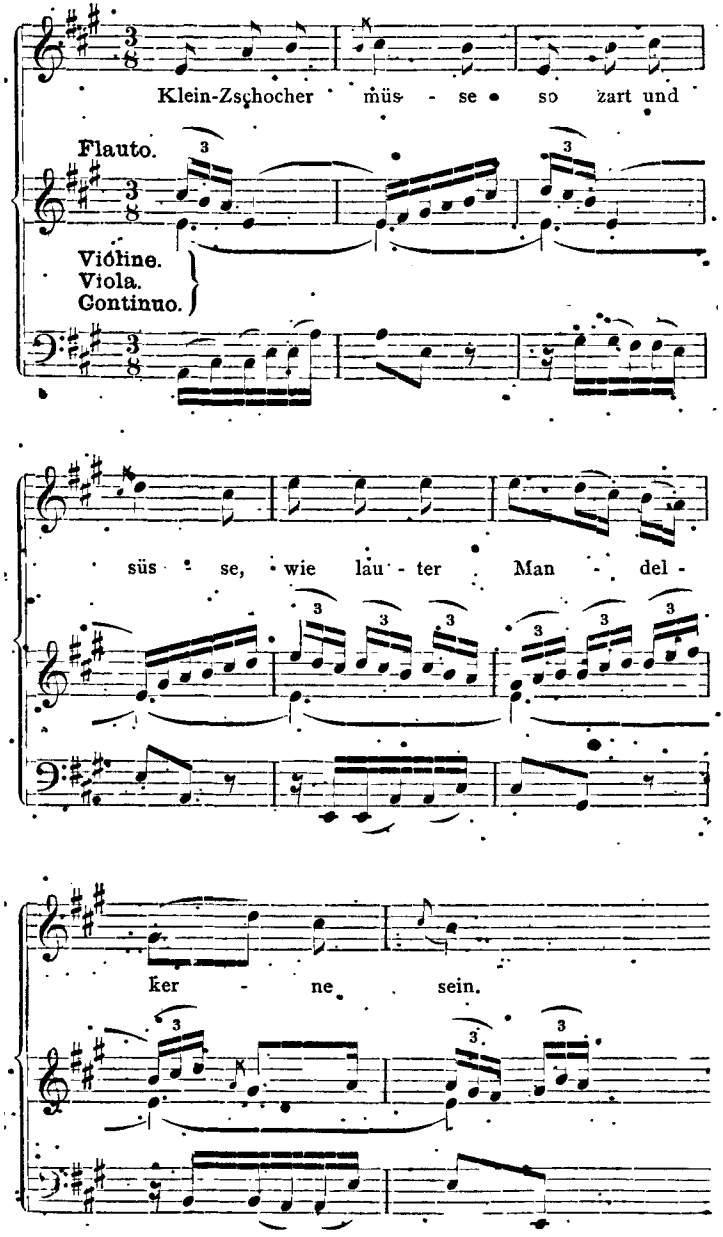
Das Bauern-Paar ist unter der Linde sitzen geblieben. Der neue Gutsherr hat gutes Bier ausschenken lassen und durch die ertheilte Tanzmusik für sein Ansehen in der Gemeinde offenbar einen sehr glücklichen Griff gethan. In einfachem Volkston beginnen beide, ihrer Anerkennung über die neue Obrigkeit Ausdruck zu geben. (Nr. 1. Duett A-dur $^4/_4$.) Die Instrumente umspielen mit leichten Gewinden den melodischen Doppelgesang, in dem keine fremde Modulation, kein kunstvolles Stimmen-Gewebe bemerkbar wird, und in welchem sich in ausgeprägter Weise der einfache Sinn der Landleute abspiegelt, die vor uns stehen. Das Duo geht bald in ein Recitativ über, durch dessen schäkernde Reden die Instrumente den alten norddeutschen Tanz erklingen lassen, welcher als der zweite Theil des sogenannten Kehraus („Und als der Grossvater die Grossmutter nahm") bekannt ist. Gegen den Schluss hin verfällt der Bauer in eine zärtliche Stimmung, die sich auch der Bäuerin mittheilt. Denn ihre Arie (Nr. 3. A-dur $^3/_4$) bestätigt, „wie schön ein bischen Dahlen schmeckt".

Wenn des ehrlichen Picander Text nur nicht gar so albern wäre! An sich würde man dies so einfach behandelte und doch so reizend entwickelte Volkslied als ein Muster feiner und gefühlvoller Empfindung betrachten können.

Aber die Zierlichkeit der Gefühls-Aeusserungen des bäuerlichen Liebhabers hat sich bei dem Gedanken an den „Schwefelsmann, den Schösser“ in Folge der sich an dessen Functionen knüpfenden materiellen Betrachtungen gar bald verloren. Der Gutsherr, der Churfürstliche Kreis-Einnehmer ist gut. Aber sein Untergebener! — — In einem canonisch beginnenden, ungeachtet der contrapunktischen Behandlung einfach gehaltenen Satze (Nr. 5. D-dur $^3/_4$) wendet er sich bittend an diesen, mit ihm und den armen Bauersleuten nicht gar so schlimm umzugehen.

Auch die Bäuerin hat den zärtlichen Standpunkt schnell überwunden. In einer Arie (Nr. 7. H-moll $^3/_4$), deren Thema von den Instrumenten in reizender Weise begleitet und variirt ist, ohne dass dadurch der einfache Charakter des liedmässigen Gesanges verändert würde, besingt sie im Gegensatz zu dem Schösser den Kammerherrn und dessen gute Eigenschaften, und

setzt dies weiterhin noch in einer lebhaft gesteigerten Weise (Nr. 9. G-dur $^3/_4$) fort, deren Gesang von den drei begleitenden Instrumenten in glänzenderen Figuren gehoben wird.

So gelangen Beide auf die allernatürlichste Art auch „auf die gnädige Frau“ und deren Wirthlichkeit. In diese Betrachtungen fällt eine Arie (Nr. 11. B-dur $^3/_4$) ein, deren melodischer, kräftig rhythmisirter Gesang

weit ab von den sonstigen Schöpfungen unseres Meisters recht eigentlich dem Opernstyle angehört, ein in seiner Kürze und Gedrungenheit in sich vollendeter Satz, wie wenige ihrer zu finden sein werden. Leider wird es schwer, dem Text ein deutliches Verständniss abzugewinnen. Muthmaasslich hat sich der Dichter hier auf besondere, in den Personen beruhende Verhältnisse bezogen, deren Verfolgung und Erkenntniss für uns wohl dunkel bleiben wird.

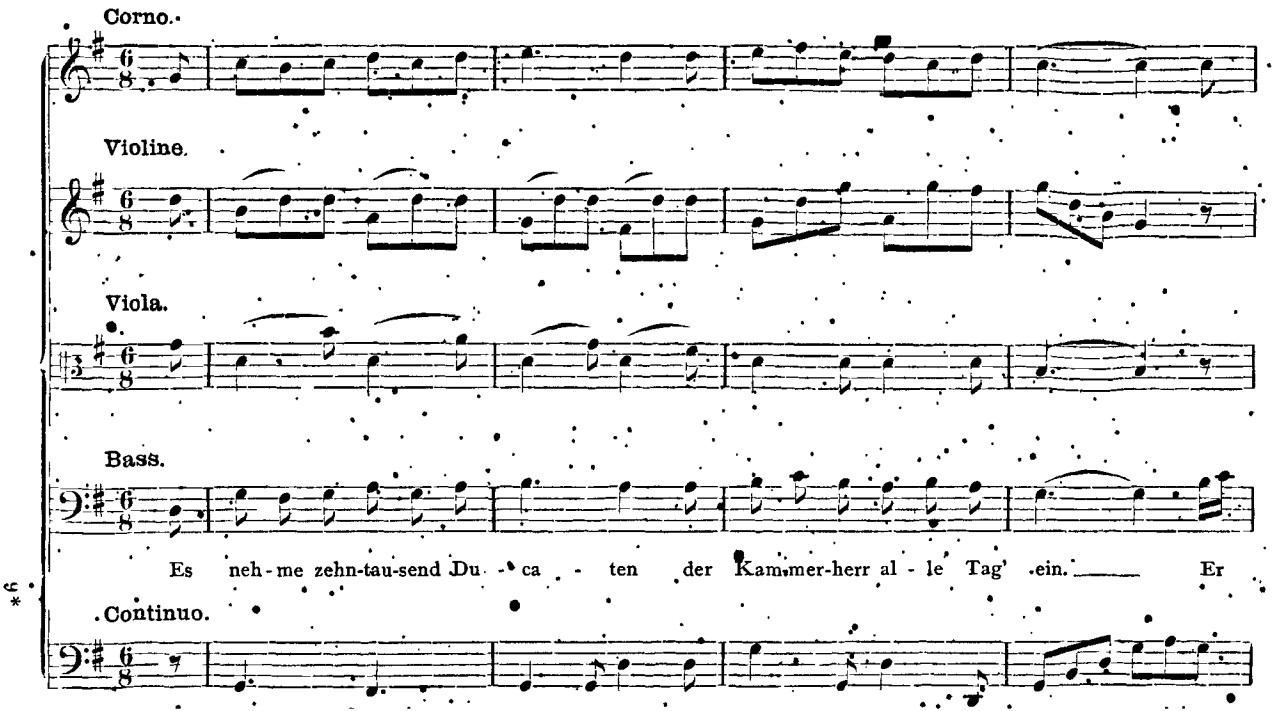
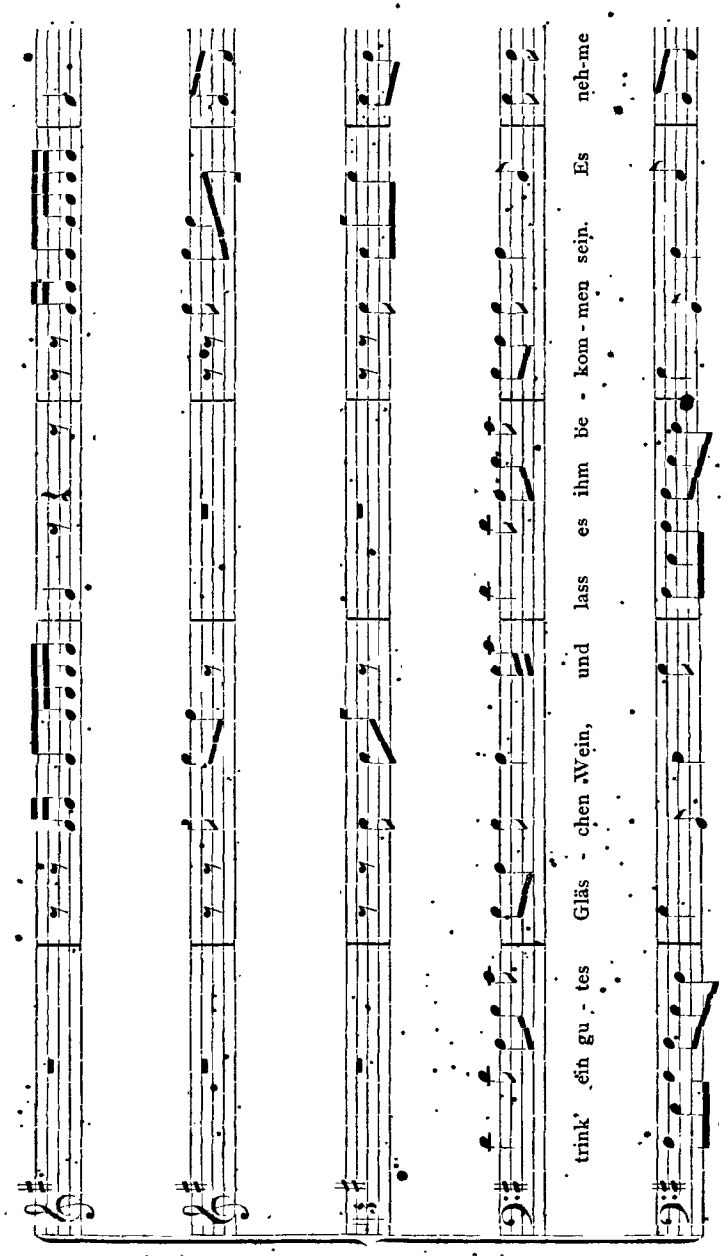
Auch die Worte der folgenden Sopran-Arie (Nr. 13. A-dur $^3/_8$) leiden an der allgemeinen Flachheit der Dichtung. Der melodisch weiche und anmuthige Charakter der Musik

Klein-Zschocher müs - se so zart und
Flauto.
Violine.
Viola.
Continuo.
süs - se, wie lau - ter Man - del -
ker - ne sein.

trägt darüber fort. Die Arie ist mit grösserem Aufwande der Instrumente behandelt, als die bisherigen Nummern. Es treten in ihr zum ersten Male zwei Violinen auf und es ist eine concertirende Flöte angewendet, deren Figuren sich wie ein reicher Kranz blühender Blumen in die Singstimme einflechten, während der Gesang die Einfachheit der ursprünglichen Darstellung nicht verlässt.

Einen prächtigen Gegensatz hiezu bildet das lebendig sich aufschwingende Volkslied (Nr. 15. G-dur $^6/_8$). (Siehe Seite 131 und 132.) Hier treten zwar die Violinen wieder unisono auf; dagegen bringt ein Horn glänzendere Farben in dies Tonstück, das uns mit seinem heiteren kräftigen Humor wie ein Bild aus dem Pinsel Teniers anlacht.

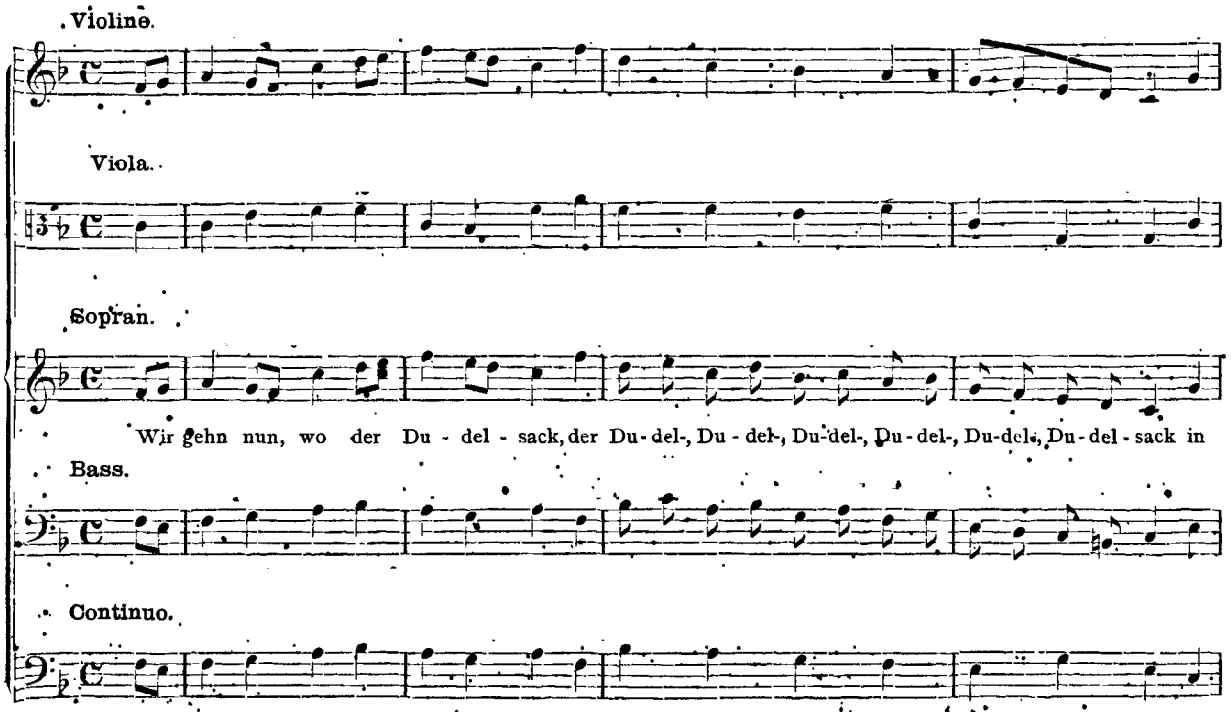
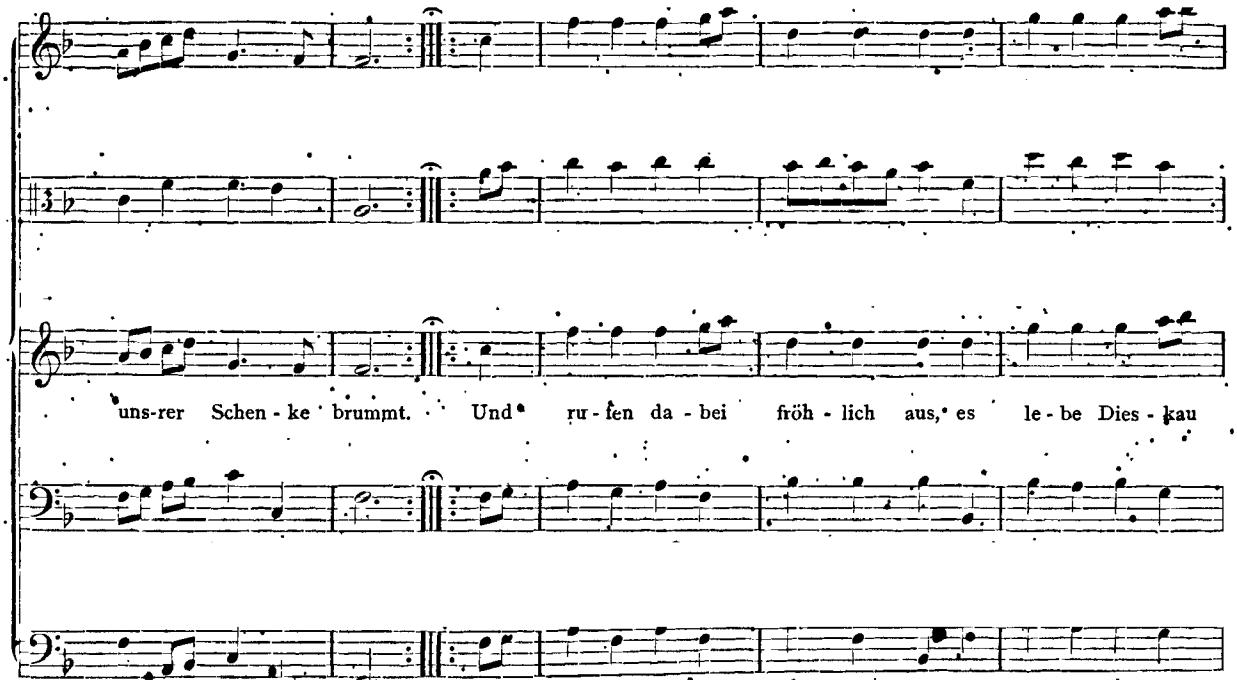
In der Arie Nr. 17 findet sich eine Anspielung darauf, dass die gnädige Frau von Dieskau bis dahin nur vier Töchter, aber keine Söhne aufzuweisen hatte.

„Gieb Schöne
viel Söhne
von artger Gestalt."

Nun will der Bauer städtisch singen, damit „die hübschen Leute, die da zuhören", nicht über die einfache Volksweise, „die so liederlich klingt", lachen. Bach hat hiezu (Nr. 19. A-dur $^3/_4$), wie bereits erwähnt, die Arie des Pan aus dessen Streit mit Phöbus gewählt. Was dort als Muster alles dessen hingestellt ist, das der Sänger für den Wald und die Nymphen in einer, dem wahren Kunstgesang untergeordneten Weise vorzutragen vermag, das ist hier für den Bauer, dem der feinere Verstand für die Höhen und Tiefen der Kunst abgeht, die erwünschte Vollkommenheit einer zwar städtischen, aber doch leicht zugänglichen und — da er, wie wir gesehen haben, ein lustiger Gesell ist, — humoristischen Musik. Somit ist für die Anwendung desselben Gesangstücks für die in ihren Grundtendenzen so weit auseinander

Corno.
Violine.
Viola.
Bass.
Es neh-me zehn-tau-send Du-ca-ten der Kammer-herr al-le Tag' ein. Er
Continuo.

trink' ein gu - tes Gläs - chen Wein, und lass es ihm be - kom - men sein. Es neh-me

gehenden Cantaten ein inneres Motiv wohl zu finden. Ob Bach mit der Verwendung dieser Arie an dieser Stelle weitergehende Ideen gehabt, wollen wir nicht untersuchen. Dass er, der ja, wie wir in den Cantaten und Messen gesehen haben, oft einzelne Theile schon vorhandener Werke anderweit anzuwenden liebte, dies auch hier gethan hat, kann auch wohl in dem Wunsche begründet gewesen sein, die Arbeit schnell und leicht zu Ende zu führen. Man kann ihm bei der vorliegenden Veranlassung, die ja eben nur eine gelegentliche war, am wenigsten einen Vorwurf daraus machen. Dass die Arie an sich in den Rahmen des vorliegenden Stoffes passt und zu dem liedermässigen Grundtone der übrigen Musik einen sehr geeigneten Gegensatz bildet, wird nicht in Abrede gestellt werden können. In einem kurzen canonisch behandelten Satze des Sopran (Nr. 21. H-moll $^4/_4$), welcher zu dem zweistimmigen Schlusschor (Sopran und Bass) überleitet, wird diese „städtische Weise“ zu singen wieder abgelegt. Der Volkston mit seinem melodisch-rhythmischen Grundcharakter steht wieder oben an und streift in dem letzten Satze jede Andeutung an den gelehrten und polyphonen Styl vollständig ab. Die Lustigkeit des bäuerlichen Paares, das die Bierkanne blinken sieht und den „Dudel—Dudel—Dudelsack“ brummen hört (siehe Seite 134 und 135), ergeht sich in ungezwungener freudiger Weise und schliesst das interessante Werkchen in dem ächten Charakter des ländlichen Humors ab.

Keine Arbeit des alten Meisters ist der soeben besprochenen ähnlich. Nur aus der durchgreifenden Einheit des Styls, der Sicherheit in der Zeichnung der darstellenden Gestalten und der contrapunktischen Meisterschaft in den einzelnen hiezu geeigneten Sätzen lässt sich erkennen, dass der grosse Kirchen-Componist an diesen harmlos spielenden Scherz die Lichtblicke seines Genius verwendet hat. Aber Bach be-


Violine.
Viola.
Sopran.
Wir gehn nun, wo der Du - del - sack, der Du-del-, Du - del-, Du-del-, Du-del-, Du-del-, Du-del-sack in
Bass.
Continuo.

uns-rer Schen - ke brummt. Und ru - fen da - bei fröh - lich aus, es le - be Dies - kau

wegt sich auf diesem, selbst von seinen weltlichen Cantaten so abweichenden Felde mit einer Ueberlegenheit, welche, wie sehr wir auch gewohnt waren, diese überall anzuerkennen, stets von Neuem zur Bewunderung anregt.

Wir glauben, dass in den vorstehenden Auseinandersetzungen das Wesentliche dessen gesagt sein wird, was erforderlich war, um unseren Lesern eine Anschauung von den weltlichen und Gelegenheits-Cantaten Bach's zu gewähren. Bis dahin wenig bekannt, wird der Einblick in dieselben dazu beitragen, seine grosse Vielseitigkeit, zugleich aber auch die humoristische Anschauungsweise erkennen zu lassen, die ihm, wo sie am Orte war, nicht fehlte.

Hier finden wir in den Tönen der ihm eigensten Kunst-Gebilde den „angenehmen Witz" dargestellt, den die auf seinen Tod gedichtete Trauer-Ode (Th. IV) an ihm rühmt, und den wir, ohne die Betrachtung der weltlichen Cantaten, nur aus dem feinen Lächeln seines auf der Thomas-Schule vorhandenen Original-Bildes hätten ahnen können.

Dass Bach diese weltlichen Cantaten zum grossen Theil auf Bestellung geschrieben und dafür Honorar empfangen habe, kann nicht zweifelhaft sein. Leider lässt sich in Hinsicht auf den letzten Punkt nirgends Näheres auffinden. Dies ist deshalb zu bedauern, weil dadurch ein Mittel der Beurtheilung darüber verloren gegangen ist, wie hoch die Mitwelt derartige Schöpfungen des Meisters geschätzt habe.

K.

Die Orgel-Werke.

Es ist seiner Zeit der weithin überragenden Meisterschaft gedacht worden, welche sich Bach auf der

Orgel, dem vollkommensten, grossartigsten aller bekannten Instrumente, angeeignet hatte.

Bach hat für die Orgel eine ungewöhnlich grosse Zahl von Tonstücken componirt, welche an sich nicht minder wie alle seine übrigen Tonwerke den Zoll der höchsten Bewunderung in Anspruch nehmen, welche aber noch das ganz besondere Interesse erregen, dass sie eben für dasjenige Instrument gesetzt waren, welches er mehr als irgend ein anderes das seine nennen konnte.

Niemals hat es einen Orgel-Componisten gegeben, dessen Arbeiten denen Bach's an Tiefe und künstlerischer Mannigfaltigkeit nur entfernt gleichgestellt werden konnten, und nur selten werden sich Orgelspieler finden, die sie in allen ihren riesigen Combinationen, mit richtiger Benutzung der Register und mit vollständiger Beherrschung des so überaus lebhaft beschäftigten Pedals wiederzugeben im Stande wären.

Man wird sich daher jetzt kaum einen Begriff von der Wirkung machen können, welche der Meister durch seine Orgel-Compositionen zu schaffen die Absicht hatte. Das Studium der Factur, welches dem Musiker in manchen Fällen die mangelnde Darstellung der Musik bis auf einen gewissen Grad ersetzen kann, führt hier blos zu einem unbefriedigten Nachdenken, das ohne den entscheidenden materiellen Klang resultatlos bleiben muss. Bach's Riesen-Geist hat für das grösste, edelste und vollkommenste aller Instrumente auf diese Weise Aufgaben geschaffen, an deren bescheidenster Lösung, ganz abgesehen von den darin enthaltenen körperlichen Anforderungen, die Gegenwart ihre Schwäche und Kleinheit wie in einem klaren Spiegel zu erkennen im Stande sein wird.

Wie Bach in seinem langen, von kirchlichem Berufe erfüllten Leben die Orgel in verschiedener Weise

anzuwenden gehabt hat, so spricht sich dies auch in seinen derartigen Compositionen aus.

Er hatte sie zunächst, so lange er als Organist zu fungiren hatte, in kirchlichem Sinne zu behandeln.

Die Kirche erforderte das Praeludium zum Eingange und zur Einleitung und das Nachspiel am Ende des Gottesdienstes. Sie erforderte ferner die Praeludien zu den einzelnen Theilen der lutherischen Messe und für die in nicht geringer Zahl gesungenen Kirchenlieder die Begleitung des Gemeinde-Gesanges, endlich das Accompagnement der Kirchenmusiken.

Wenn jene heiligen Töne durch die Luft zu zittern begannen, in leise anschwellenden Harmonien sich zu glänzenden Accorden und reichen Tongängen vereinigten, wenn durch diese zuerst wie durch einen Schleier, dann immer mächtiger die Melodie des Kirchenliedes hindurchtönte, von der schöpferischen Kunst eines belebenden Meisters zu neuen Formen und Klängen erhoben — musste dies nicht bei der andächtig harrenden Gemeinde jene fromme ernste Stimmung erwecken, in welche hinein fruchtbringend das Wort Gottes mit seinem reichen Segen fallen sollte? Wenn aber dies Wort gesprochen, der heilige Dienst beendet war und zum letzten Male die Orgel tönte, in leise verhallendem Gesange noch einmal die Weise des Hauptliedes vorüberführte, um den aus dem Gotteshause Scheidenden den letzten Gruss der heiligen Handlung nachzusenden, dann musste der Künstler vor dem erhabenen Instrumente so recht eigentlich von dem Gefühl der Weihe durchdrungen, von den frommen Melodien erfüllt, von reichen Gedanken belebt, zugleich aber auch in vollem Maasse Herr sein der Kunst, durch welche er bis in das Tiefste der Seele hinein anregend, erhebend, heiligend wirken sollte. So war das Orgelspiel des Organisten Sebastian Bach und so finden wir seinen von ächt kirchlicher, christlicher Gesinnung erfüllten Geist in den

Orgelcompositionen wieder, welche er zu dem Gebrauch in der Kirche oder mindestens aus den unmittelbaren Anschauungen derselben heraus niedergeschrieben hatte.*)

*) Auch die Präludien und Fugen, insofern sie in der Kirche in der oben angedeuteten Art verwendet wurden, waren den Pietisten jener Zeit ein Gräuel. Der bereits wegen seiner Gegnerschaft gegen die Cantaten angeführte Dr. J. Meyer sagt hierüber: „Was die künstlichen Präludien, wohl ausgeführte Fugen mit verschiedenen subjectis, die auf der Orgel oder in einer Instrumental-Symphonie ohne die geringsten Worte hervorgebracht werden, allhier bei der Cantaten Defension und deren Gebrauch in den Kirchen machen sollen, weiss ich nicht. Dieses aber weiss ich, dass der gemeine Mann und wer die Musik nicht versteht, solche zwar mit aufgesperrtem Maule mit anhöret, mehr aber aus unverständigem Vorwitz, als aus einiger lobwürdiger Verwunderung, ob aber solches der wahre Zweck einer andächtigen und erbaulichen Kirchen-Musik und nicht vielmehr anstatt der von unserm Auctore (Matheson) selbst erforderten kirchlichen Furcht wilde Einfälle und Fantasien seien, davon will ich jedermann, der nicht voller Vorurtheil stecket, judiciren lassen.“ Ebenso war noch zur Zeit Bach's die Frage, ob die Orgel ein in der christlichen Kirche an sich zulässiges Instrument sei, keineswegs als eine von der Theologie entschiedene zu betrachten. Der mehrfach erwähnte Gerber in seiner 1732, also zur besten Zeit Bach's erschienenen Geschichte der Kirchen-Ceremonien Sachsens lässt (S. 286) nicht undeutlich merken, dass nach seiner Meinung „der Antichrist mit denen Orgeln, Trompeten und Pauken, nebst andern Instrumenten, die er in die Kirche eingeführt“, die Verführung der Seele beabsichtiget habe und er führt (S. 287) mit einiger Befriedigung eine Stelle des Zepperus (Lib. I. Polit: Escles. cap. 13, p. 106) an, worin dieser ausspricht: „Am allerwenigsten kann in der Gemeinde Gottes die Instrumental-Music geduldet werden; sammt den fasselnden Orgelwerken, die ein wunderlich Gequerr der Stimmen, und die Kirchen mit Trompeten, Pfeiffen und Geigen erschallen machen.“

Man ersieht hieraus, wie die Musik in der Kirche, insbesondere aber auch die Orgel mit ihrer Behandlung der Choralweisen, wie wir sie bei Bach und seinen Vorgängern finden, dem puritanischen Eifer der Strenggläubigen noch jener Zeit keineswegs für eine christliche Erbauung geeignet schien, dass sie sich vielmehr Schritt für Schritt ihr Terrain erstreiten musste. Freilich war zu Bach's Zeit das meiste nach dieser Richtung hin schon gethan. Denn in ihm culminirte die Kunst der berühmtesten Orgelspieler der evangelischen Kirche. Den-

Diesem Theile der Orgelkunst J. S. Bach's gehören im Wesentlichen, wenn auch nicht durchweg, die Bearbeitungen von Chorälen und Choral-Vorspielen an, welche der Meister uns in so reicher Zahl hinterlassen hat.

Als solche mögen zuerst genannt sein:

I. das gelegentlich der in Cöthen gefertigten Arbeiten bereits erwähnte Orgelbüchlein mit 45 Choralbearbeitungen,

II. eine kleine Choral-Sammlung mit beziffertem Bass.*)

III. 20 Bearbeitungen über Melodien der Katechismus-Gesänge (vor 1739 entstanden), welche mit einigen anderen Orgelsachen zusammen von Bach in dem 3. Theil der Clavierübung, welcher folgenden Titel führt, herausgegeben sind:

„Dritter Theil der Clavier Uebung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und anderen Gesängen vor die Orgel.

Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeiten zur Gemüths Ergötzung

verfertigt von

Johann Sebastian Bach

Königl. Pohlnisch. und Churfürstl. Sächs. HoffCompositeur, Kapellmeister und directore Chori musici in Leipzig.

Im Verlag des Autoris."

---

noch gebührt ihm vor allen Anderen das Verdienst, dass er durch seine Arbeiten und durch sein Wirken auch auf diesem Felde den Eintritt der Musik in die Kirche im edelsten Sinne gerechtfertigt und die Engherzigkeit jener barock-pietistischen Anschauungsweise dauernd beseitigen geholfen hat.

*) Hilgenfeld S. 136.

Der Inhalt ist, mit Ausschluss von 4 Duetten für Klavier, nur für die Orgel berechnet, nämlich:

1. Praeludium pro Organo pleno. Es-dur allabr.
2. Kyrie. Gott Väter in Ewigkeit, Canto fermo im Soprano à 2 Clav. et Ped. Es-dur allabreve.
3. Christe, Aller Welt Trost. Canto fermo im Tenor à 2 Claviere et Pedal. Es-dur allabreve.
4. Kyrie, Gott, heiliger Geist, à 5 Canto fermo in Basso cum Organo pleno. Es-dur allabreve.
5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, alio modo manualiter. C-dur $^3/_7$.
6. Christe, Aller Welt Trost. C-dur $^6/_8$.
7. Kyrie, Gott heiliger Geist. E-moll $^9/_8$.
8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', à 3. Canto fermo im Alt. F-dur $^3/_4$.
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', à 2 Clav. et Pedal. G-dur $^6/_8$.
10. Diess sind die heiligen zehen Gebot, Canto fermo in Canone, à 2 Clav. et Pedal. G-dur $^6/_4$.
11. Fugette super: Diess sind die heiligen zehn Gebot, manualiter. G-dur $^{12}/_8$.
12. Wir glauben all' an einen Gott, in Organo Pleno con Pedal. D-moll $^2/_4$.
13. Fugette super: Wir glauben all' an einen Gott, manualiter. E-moll $^4/_4$.
14. Vater unser im Himmelreich, à 2 Clav. et Pedal, Canto fermo in canone. E-moll $^3/_4$.
15. Vater unser im Himmelreich, alio modo manualiter. D-moll $^6/_8$.
16. Christ unser Herr zum Jordan kam, à 2 Clav. et Pedal, Canto fermo in Pedal. C-moll $^4/_4$.
17. Christ unser Herr zum Jordan kam, alio modo manualiter. A-moll $^3/_4$.
18. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, à 6. in Organo pleno con Pedal doppio. E-moll allabr.
19. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, à 4. alio modo manualiter. H-moll $^2/_4$.

20. Jesus Christus unser Heiland der von uns den Zorn Gottes wand, à 2 Clav. Canto fermo in Pedal. A-moll $^3/_4$.
21. Fuga super: Jesus Christus unser Heiland, à 4 manualiter. F-moll $^4/_4$.
22. Fuga à 5 voci con pedale pro Organo pleno Es-dur $^4/_2$.

In Mizler's Musik. Bibliothek, Bd. II, Th. I, S. 156 vom Jahre 1743 findet sich über dies Werk folgende Bekanntmachung:

„Hier hat auch der Hr. Capellmeister Bach herausgegeben: Dritter Theil der Klavier-Uebung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andern Gesänge vor die Orgel etc. etc.

Das Werk bestehet aus 77 Kupfertafeln in Folio, welche sehr sauber gestochen und reinlich auf gutes starkes Papier abgedruckt sind. Der Preis ist 3 Thaler. Der Herr Verfasser hat hiemit ein neues Exempel gegeben, dass er in dieser Gattung der Composition vor vielen Anderen vortrefflich geübet und glücklich sei. Niemand wird es ihm hierin zuvorthun und gar Wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden, des Herrn Hof-Compositeurs Composition zu critisiren."

Aus dem Titel, welchen Bach diesem Werke vorangesetzt hätte, ersieht man, und dies wird durch das erste und das letzte Stück bestätigt, dass der eigentliche Zweck dieser Choral-Bearbeitungen ein kirchlicher nicht gewesen ist. Gleichwohl fallen dieselben in die Kategorie derjenigen Orgelstücke, welche, wenn nicht als Präludien zu dem Gesange der betreffenden Kirchenlieder, doch als Eingangs- und Ausgangs-Musiken für den Gottesdienst verwendbar und auf dem Boden desselben emporgewachsen waren.

Es ist zugleich von hohem Interesse, bei dieser Gelegenheit zu beobachten, wie Bach sich in diesem

Katechismus-Gesängen, da, wo er es seinem Zweck und dem Ausdruck entsprechend gefunden hat, der alten Kirchentonarten zu bedienen wusste. So ist der Choral:

Kyrie, Gott, heiliger Geist (Nr. 4) phrygisch,

Dies sind die heiligen zehn Gebot-myxolydisch,

die Fuge über diesen Gesang gleichfalls myxolydisch,

Jesus Christus dorisch, in E-dur versetzt, behandelt.

Wenn man diesen alten Tonarten in der von unserem grossen Meister beobachteten Weise in Kirchenliedern begegnet, so erstaunt man in der That über die Kraft, Würde und Hoheit des Eindrucks, den sie hervorbringen, während die strenge Beobachtung derselben leicht den Ausdruck des Unbeholfenen, Leeren, Unfasslichen verursacht.

Es ist schon bei früherer Gelegenheit auf das grosse Verdienst hingewiesen worden, welches Bach sich durch diese vollkommene Art der harmonischen Behandlung der Kirchentonarten erworben hat.*)

IV. 6 Choräle von verschiedener Art, auf einer Orgel mit 2 Klavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget von Johann Sebastian Bach, Königl. Pohln. und Churf. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellen und Direct. Chor. Mus. Lips. In Verlegung Georg Schöblers zu Zella im Thüringer Wald (aus der Mitte der 40er Jahre).

*) Den inneren Charakter der alten Kirchentonarten geben Printz und Buttstett wie folgt an:

Die ionische Tonart — lustig und munter.
Die dorische — temperirt und andächtig.
Die phrygische — sehr traurig.
Die lydische — hart, unfreundlich, drohend.
Die myxolydische — lustig, etwas gemässigt.
Die äolische — gemässigt, zärtlich, etwas traurig lieblich.
Die hypodorische — einfältig, demüthig, traurig.
Die hypophrygische — kläglich, weinerlich.

S. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes. Th. II., S. 51.

V. An grösseren Choral-Vorspielen:

1. Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ, für 2 Claviere und Pedal. B-dur $^4/_4$.
2. Ach Gott und Herr, mit Pedal. C-dur $^4/_4$.
3. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', in 7 Bearbeitungen, nämlich:
   manualiter, G-dur $^3/_4$.
   Desgl. G-dur $^{12}/_8$.
   Trio für 2 Claviere und Pedal. A-dur $^3/_4$.
   „ für 2 Claviere und Pedal. G-dur $^3/_4$.
   Canto fermo im Tenor.
   „ für 2 Claviere und Pedal. A-dur $^4/_4$.
   Canto fermo im Sopran.
   Fughetta manualiter. A-dur $^4/_4$.
   Fuga manualiter. G-dur $^3/_2$.
   Hierzu noch 3 Varianten.
4. An Wasserflüssen Babylon, in zwei Bearbeitungen, nämlich:
   à 5 voci. 2 Clav. e Pedale doppio. G-dur $^6/_4$.
   à 4 voci. 2 Claviere und Pedal. G-dur $^3/_4$ mit einer Variante.
5. Auf meinen lieben Gott oder: Wo soll ich fliehen hin, zu 2 Clav. und Pedal. E-moll $^4/_4$.
6. Christ, der du bist der helle Tag, in 6 Partiten. F-dur $^4/_4$.
7. Christ lag in Todesbanden, zweimal, nämlich: zu 2 Claviere und Pedal. E-moll $^4/_4$ und Fantasia manualiter. A-moll $^3/_8$. Canto fermo im Alt mit einer Variante.
8. Fuga sopra: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, mit Pedal. D-moll allabreve.
9. Eine feste Burg ist unser Gott, zu 2 Claviere und Pedal. D-dur $^4/_4$.
   Hierzu noch ein Trio über diesen Choral.
10. Es ist gewisslich an der Zeit oder: Nun freut euch, lieben Christen g'mein, zu 2 Claviere

und Pedal. G-dur $^4/_4$. Canto fermo im Tenor mit einer Variante.

11. Gelobet seist du, Jesu Christ, mit Pedal. G-dur $^4/_4$.
12. Gott der Vater wohn' uns bei, mit Pedal. D-dur $^4/_4$ mit einer Variante.
13. Gottes Sohn ist kommen, mit Pedal. G-dur $^3/_4$.
14. Herr Gott, dich loben wir, à 5 voci mit Pedal E-dur allabreve.
15. Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend', für 2 Claviere und Pedal. G-dur $^2/_4$. Mit zwei Varianten.
16. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt, mit Pedal. A-moll allabreve.
17. Fantasia sopra: Jesu meine Freude, manualiter. E-moll $^4/_4$ mit einer Variante.
18. Jesus Christus, unser Heiland, dreimal, nämlich:
    mit Pedal (sub communione). E-moll $^4/_4$.
    Alio modo mit Pedal. E-moll $^{12}/_8$.
    Fuga à 4 voci, manualiter. F-moll $^4/_4$ mit einer Variante.
19. Fughetta super: Auf dich hab' ich gehofft, Herr, manualiter. A-dur $^{12}/_8$.
20. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, in Organo pleno. A-dur $^{12}/_8$. Canto fermo im Pedal mit einer Variante.
21. Komm heiliger Geist, Herre Gott, zweimal, nämlich:
    Fantasia in Organo pleno con Pedale. F-dur $^4/_4$, und
    Alio modo à 2 Claviere con Pedale. G-dur $^3/_4$. mit zwei Varianten.
22. Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter, für 2 Claviere und Pedal. G-dur $^9/_8$.
23. Christe, aller Welt Trost, für 2 Claviere und Pedal. A-moll allabreve. Canto fermo im Tenor.

24. Fuga sopra: Magnificat, mit Pedal. F-dur allabreve.
25. Meine Seele erhebet den Herrn, für 2 Claviere und Pedal. D-moll $^6/_8$.
26. Nun danket Alle Gott, für 2 Claviere und Pedal. G-dur $^4/_4$. Canto fermo im Sopran.
27. Nun komm, der Heyden Heyland, dreimal, und zwar:
    für 2 Claviere und Pedal. G-moll $^4/_4$.
    Trio mit Pedal. G-moll $^4/_4$.
    In Organo pleno. G-moll allabreve. Canto fermo im Pedal mit 3 Varianten.
28. O Gott, du frommer Gott, 9 Partiten. C-moll $^4/_4$.
29. O Lamm Gottes, unschuldig, mit Pedal. A-dur $^3/_2$ mit einer Variante.
30. Schmücke dich, o liebe Seele, 2 Claviere und Pedal. Es-dur $^3/_4$.
31. Sei gegrüsset, Jesu gütig, mit 11 Variationen. G-moll $^2/_4$.
32. Valet will ich dir geben, zweimal, und zwar:
    mit Pedal. B-dur $^4/_4$.
    Mit Pedal. D-dur $^{24}/_{16}$. Der Choral im Pedal mit einer Variante.
33. Vom Himmel hoch, da komm' ich her: zweimal:
    Fughetta, manualiter. C-dur $^4/_4$.
    Fuga con Pedale. C-dur $^4/_4$.
34. Von Gott will ich nicht lassen, mit Pedal. F-moll $^4/_4$. Canto fermo im Pedal. Mit einer Variante.
35. Wachet auf, ruft uns die Stimme, für 2 Claviere und Pedal. Es-dur $^4/_4$. Canto fermo im Tenor.
36. Wenn wir in höchsten Nöthen sein, für 2 Claviere und Pedal. E-moll $^4/_4$.
37. Wer nur den lieben Gott lässt walten, mit Pedal. C-moll $^4/_4$.

38. Wir glauben All' an einen Gott, Schöpfer, zweimal:
In organo pleno, mit Pedal. A-moll $^2/_4$.
Fughetta, manualiter. E-moll $^4/_4$.

39. Wir glauben All' an, einen Gott, Vater, à 5 voci. 2 Clav. con Pedale doppio. F-dur $^4/_4$.

Ausser den soeben genannten sind indess noch zahlreiche Choralvorspiele vorhanden, die sich in dem Bd. IV. unter Nro. 23 befindlichen Verzeichniss aller Werke Bach's nachgewiesen finden.

Im Ganzen sind dort deren 140 bezeichnet, von denen noch besonders die unter Nro. 12 ff. genannten Bearbeitungen über den Choral: „Vom Himmel hoch, da komm ich her," hervorzuheben sind.

Die kunstvolle Behandlung dieses Chorals, welche in dem dritten Satze die Hauptmelodie viermal neben und in einander verschlungen zeigt, war, wie seiner Zeit berichtet werden wird, zum Geschenke für die von Mizler gestiftete Musikalische Gesellschaft bestimmt.

Diese Variationen wurden zu Bach's Lebzeiten unter dem Titel:

Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her". Für die Orgel mit 2 Clavieren und Pedal. Nürnberg bei Balthasar Schmidt, gedruckt.

Ausser diesen zahlreichen Choral-Vorspielen und Bearbeitungen mag noch Manches von Bach geschaffen worden sein, was seitdem verloren gegangen ist. Das Vorhandene aber reicht hin, um von der grossen Schöpfungsgabe und der erhabenen Auffassung Zeugniss abzulegen, in welcher der grosse Meister diesen Theil seiner Thätigkeit behandelt hat, zumal auch, wie er bemüht war, seinen Geist und seine kirchliche Kunst auf seine Schüler, vor Allem aber auf seine Söhne zu verpflanzen.

Abgesehen von diesen zu kirchlichen Zwecken bestimmten, oder diesen sich annähernden Orgelstücken hat Bach eine Anzahl von solchen, für den concertmässigen Vortrag berechnet, geschrieben.

Hierher sind zunächst zu rechnen:

a. die Bd. I. S. 166 bezeichneten 6 Sonaten oder Trios für 2 Claviere mit obligatem Pedal, welche, wie dort erwähnt, als Uebungsstücke für Friedemann Bach componirt waren. C. Ph. E. Bach in einem Briefe an Forkel vom 7. October 1774 sagt von diesen Trio's,*) sie seien von den besten Arbeiten des seligen lieben Vaters gewesen. „Sie klingen noch jetzt sehr gut und machen einem viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann," ein Urtheil, welches auch heut noch zutreffend ist.

Ferner gehören hierher:

b. Pastorale in 4 Sätzen (F-dur, C-dur, C-dur und F-dur).

c. Passacaglia, für 2 Claviere und Pedal geschrieben, C-moll $^3/_4$, unstreitig eines der grossartigsten und vollendetsten Tonwerke für die Orgel, welches je geschrieben worden ist. Dieselbe besteht aus contrapunktischen Variationen, die in immer reicherem Aufbau über einen sich fortwährend wiederholenden, mitunter gleichfalls variirten Bass gesetzt sind, dessen Thema nachher auch in die Fuge übergeht.

d. Canzone in D-moll, ein ernst sinniges Gedicht, in welchem eine wehmüthige Schwärmerei wiederklingt, wie wir ihr bei Bach selten begegnen, und dessen eigenthümliche, in der zweiten Hälfte

*) Original in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

in $^3/_2$ abweichende Form die Dichtart der alt-italienischen Canzonen darstellt.

Ferner

e. eine grosse Anzahl von Präludien und Fugen, wie solche in der Haupt-Zusammenstellung der Werke Bach's (im Anhang dieses Werks sub V. B. Nro. 16.) speciell verzeichnet sind.
f. Ein Trio in D-moll für zwei Claviere und Pedal.
g. Vier Phantasien, nämlich in G-dur $^{12}/_8$ mit dem herrlichen fünfstimmigen Grave und in C-moll $^4/_4$.
h. Thema Albinonium elaboratum per Ioannem Sebastianum Bach und Fuga supra thema Albinoni. A-dur und H-moll $^4/_4$.
i. 4 Toccaten mit Fugen.
k. 4 Concerte für die Orgel mit 2 Clavieren und Pedal, nach Vivaldischen Violinconcerten bearbeitet.

Noch Forkel (S. 59) hatte geglaubt, dass die Zahl der grossen Präludien und Fugen mit obligatem Pedal, deren Anzahl sich damals nicht genau bestimmen liess, ein Dutzend nicht übersteigen werde. Wenn nach obiger Zusammenstellung bereits eine so sehr viel grössere Zahl derartiger Tonstücke bekannt ist, welche das Bd. IV unter Nro. 23 befindliche Verzeichniss auf etwa 60 nachweist; so ergiebt sich daraus, wie zur Zeit Forkel's jene Arbeiten verzettelt und zerstreut gewesen sein mögen, so wie, dass selbst Bach's Söhne, von denen er ja den eigentlichen Kern seiner Lebensskizze erhalten hat, eine einigermaassen zutreffende Uebersicht dessen, was ihr Vater in dieser Richtung geschaffen hatte, nicht gehabt haben.

In jedem Falle würde es eine eben so unfruchtbare, als schwierige Aufgabe sein, an dieser Stelle auf das einzelne jener zahlreichen, von der reichsten Ideenfülle übersprudelnden Compositionen edelsten Styls einzugehen. Wohl haben Wenige wie Bach das grosse Instrument in der ihm gebührenden Weise

zu behandeln gewusst, und Niemand hat wie er für dasselbe in einer Vollendung geschrieben, welche neben dem besonderen Festhalten des erhabenen und heiligen Grundcharakters dessen Ausdrucksfähigkeit und Schönheit so vollständig zur Geltung brachte. Aber es gehört, wie schon oben angedeutet worden, zu dem Vortrage der Orgelwerke Bach's ausser jener eminenten technischen Fertigkeit, welche der grosse Tonsetzer als selbstverständlich voraussetzte, noch die besondere Kenntniss der Registrirkunst, durch die er selbst so ausserordentliche Wirkungen hervorzubringen verstand.

L.

Die Clavier- und übrigen Instrumental-Compositionen.

Wie nach allen Richtungen seiner Kunst hin, so war Bach's Thätigkeit auch in Bezug auf die Clavier- und Instrumental-Composition von dem seltensten Reichthum.

Hier, wo Inhalt und Form eine völlige Freiheit der Bewegung gestatteten, wo Alles ihn fern ab von dem Charakter des kirchlichen Styls in die Zauberkreise der weltlichen Phantasie überleitete, die er mit dem Behagen unbeschränkten Empfindens durchschritt, hier sprudelte der Quell seiner Empfindung in reich funkelndem Erguss und in schrankenloser Fülle.

Weit über die beschränkte Methode seiner Zeit hinausgreifend, erschloss er hier mit kühnem Schwunge das noch kaum betretene Gebiet, auf dem späterhin die Heroen der Kunst ihre glänzenden Bahnen wandeln sollten.

Wohl hatten grosse Meister vor und neben ihm in geistlichen Weisen und in erhabenen Tonwerken

für die Kirche dem aufschwellenden Drange nach höherer Vollendung Genüge zu leisten gesucht; wohl hatten Andere für das Drama und auf der Bühne glanzvolle Pfade beschritten.

Aber für jene herrlichen Ergüsse der Kunst, die, abgelöst von jedem äusserlichen Stützpunkt, nur in sich und durch sich selbst zu wirken bestimmt sind, in denen Geist und Seele, Sinn und Empfindung allein in den Gedanken weben, die in die Töne und Harmonien niedergelegt worden, dort waren bis dahin nur wenige thätig gewesen, und was sie geschaffen, wie bedeutend es für ihre Zeit erscheinen mochte, gehörte eben der Zeit, ihrem Ideenkreise und ihren Formen an.

Bach trat über diese hinaus, in das kommende Jahrhundert hinein, das die Vollendung der Saaten sehen und bewundern sollte, die er mit weit ausschauendem Blicke ausgestreut.

Dass ein Clavierspieler und Tonsetzer seines Ranges für das Clavier, wie unvollkommen seine Technik damals im Allgemeinen noch behandelt werden mochte, eine sehr grosse Zahl von Stücken schreiben konnte, dass er in diesen eine solche Fülle, einen so blendenden Reichthum an glänzenden Gedanken, an Reiz, Schwung und Empfindung zu entwickeln vermochte, würde an sich kaum überraschen können. Doch würden die merkwürdigen Combinationen, vermöge deren der grosse Tonsetzer zwei, drei und vier Flügel neben- und miteinander und zur Begleitung des Orchesters hat wirken lassen, immerhin zeigen, dass für ihn die Grenzen nicht gezogen waren, welche anderen Meistern ihre Schranken setzen.*)

*) Gervinus, sonst wenig geneigt, anderen Tonsetzern als Händel Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, kann doch nicht umhin, in dieser Beziehung für Bach eine gewisse, wenn auch nur bedingte

Dass er aber noch über diese Grenzen hinaus in der fast noch unbekannten Weise der reinen Instrumental-Composition Werke zu schaffen vermochte, die noch jetzt nach mehr als hundertjähriger Entwickelung

---

Anerkennung auszusprechen, indem er (Händel und Schakspeare S. 152/153) Folgendes von ihm sagt:

„Die ältesten Instrumental-Compositionen bis zu Bach's Zeiten waren in ihrer grossen Masse, wenn nicht zum Ersatz der Sang-Musik niedergeschrieben, wesentlich nichts als Lehr- und Lernstücke zur Uebung, entweder einfachere Schul- und Hausmusik, oder kunstvollere für Meister des Spiels berechnete Kammermusik, in der die Formgebung den geistigen Gehalt in den Hintergrund schob, die Meisterschaft der Arbeit den ästhetischen Feinsinn überwog, die technische Organisation den Kunstbau ersetzte. Diese lehrhafte Tendenz hat in Bach ihre Spitze, der der Vater der deutschen, das will sagen, überhaupt aller neueren Instrumental-Musik ist, vor dessen „gelehrter Genialität" die Laien verzagend, die Kenner bewundernd stehen, der einen Meister der Meister wie Mozart zuerst von dieser Seite her, was sich „aus ihm lernen lasse", fesselte, von dessen gesammter Kunstübung nichts Treffenderes gesagt werden kann, als dass ihm keine Tiefe der Harmonie verborgen gewesen, dass er deren Möglichkeiten alle, vor und ohne und über aller speculativen Wissenschaft, gekannt und geübt, dass er sich practisch mit einem in sich vollendeten harmonischen Systeme neben Rameau aufgestellt und die Ausbildung der musikalischen Architektonik auf ihre höchte Höhe gebracht habe. Waren seine Sangwerke im Berufsdienste der Kirche, so waren seine Instrumentalwerke im Dienste der Schule, und zwar der Hochschule, geschrieben. Wo er sich in seinen Klaviersachen zu den Anfängern herabliess, unterdrückte er, was er „zu seinem Vergnügen", um vollständig zu sein, gerne zugesetzt hätte. Der schwere Kern seiner Instrumentalwerke aber ist durchweg für eigentliche Kenner geschrieben, kunstreich und gründlich thematisch durchgearbeitet, zum technischen Studium auffordernd, zu ihrem völligen Genusse das fachmännische Wissen erfordernd. — — Bezeichnet Bach den Höhepunkt dieser lehrhaften Kunst, so ist er zugleich auch der Ausgangspunkt der späteren freieren Manier geworden."

Freilich findet Bach's Instrumental-Composition hier nicht in ihrem absoluten Charakter, sondern lediglich insoweit sie als practische Lehrmethode auftritt, Anerkennung. Insofern aber Gervinus der instrumentalen Musik überhaupt als einer selbständigen Kunstrichtung jeden Werth abspricht, liegt hierin ein nicht zu unterschätzendes Anerkenntniss.

dieses Zweiges der Kunst mit voller Bewunderung gehört, als Muster derartiger Tonschöpfungen betrachtet werden können, das zeigt die ungeheuere Ueberlegenheit des seltenen und ausgezeichneten Mannes.

Bach hat seine Claviersachen in dem vollsten Verständniss der Natur des Instruments geschrieben. Dieselben sind Clavierstücke im eigensten Sinne des Wortes. Er verläugnet auch in ihnen den polyphonen Styl, der seine allgemeine Eigenthümlichkeit bildet, nirgends. Aber alle Stimmen, wie sicher, gesangvoll und charakteristisch sie ihren Gang gehen mögen, bleiben stets claviermässig gesetzt. Nach der, durch die damaligen Instrumente bedingten Technik war es eines der ersten Erfordernisse, dass diese Stimmen rein gespielt wurden. Geschieht dies, und es giebt auch noch jetzt nicht wenige Künstler, die es sich zur Ehre rechnen, Bach's Clavierstücke in möglicher Vollkommenheit darzustellen, so liegt in denselben ein ganz eigenthümlicher Zauber.

Bei alle dem, und bei Betrachtung dessen, was er auf anderen Gebieten der Kunst geleistet, muss die Menge seiner derartigen Schöpfungen und deren zum Theil ungewöhnliche Ausdehnung in Erstaunen setzen. Und dies Erstaunen steigert sich, wenn deren Inhalt, geistige Tiefe und kunstvolle Form zugleich mit in Betracht gezogen werden.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Betrachtungen seinen Compositionen

A.

für das Clavier oder den Flügel allein

zu, so finden wir:

Sechs kleine Präludien zum Gebrauche für Anfänger in C-dur, C-moll, D-dur, D-moll, E-dur und E-moll, in Cöthen componirt.

Zwölf kleine Präludien, muthmaasslich aus früherer Zeit (Weimar).

15 zweistimmige Inventionen.

15 dreistimmige Inventionen in denselben Tonarten, wie die vorigen, aus späterer Zeit, vermuthlich zu Anfang der Leipziger Periode geschrieben.

Eine Invention oder Fantasie in C-moll.

Mehrere kleine zweistimmige Fugen.

Eine Fuge in C-moll (aus dem Clavierbüchlein), in Cöthen entstanden.

Der Clavier-Uebung ersten Theil, „bestehend in Praeludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Giquen, Menuetten und anderen Galanterien, Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt

von

Johann Sebastian Bach

Hochfürstl. Anhalt Cöthenschen würklichem Kapellmeister und Directore Chori Musici Lipsiensis Partita I. bis VI.

Im Verlag des Autoris."

Der Inhalt dieses merkwürdigen Werks besteht aus 6 Suiten (Partiten), deren jede eine Einleitung (Präambulum, Präludium, Overtüre, Sinfonie, Fantasie), ferner eine Allemande, Menuetten, Correnten, Rondeaus, Capriccios, Scherzos, Burlesquen, Sarabanden, Gavotten, Passepieds und Giquen, daher eine volle Mustercharte der damals beliebten Salonstücke enthält, in welcher für jede Suite dieselbe Tonart, D-dur, C-moll, A-moll, D-moll, G-dur und E-moll beibehalten war.

Die Suite war eine zu jener Zeit besonders in Frankreich gebräuchliche Art von Kammermusik und bestand aus einer Folge von Sätzen, welche in dem Charakter der damals beliebten Tänze geschrieben waren, und denen in der Regel eine Einleitung ernsteren Inhalts voraufging. Aus diesen Suiten, den Trios,

und der zu Bach's Zeit gebräuchlichen Sonatenform hat sich unsere heutige Sonate entwickelt.

Die, dem ersten Theil der Clavier-Uebung angehörigen Suiten, in den Jahren 1726 bis 1730 einzeln herausgegeben, erschienen 1731 zusammengedruckt und erregten das höchste Aufsehen. Man findet unter ihnen Sätze voll von dem eigenthümlichsten Reiz und von der vollendetsten Eleganz. So in Partitia I. die Allemande und die reizende capriciöse Gique, in Partitia II. das leichtspielende Rondo, in Partitia IV. die pathetisch beginnende, dann in den glänzendsten Motiven dahinbrausende Ouvertüre und die einfach melodische Gique, in Partitia V. das Präambulum in seinem concertirenden Charakter und in Partitia VI. die Toccata in ihrer breiten, glanzvollen Lebendigkeit.

Der Clavier-Uebung zweiter Theil, „bestehend in einem Concerto nach italienischem Gusto und einer Ouvertüre nach französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweien Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung von J. S. Bach, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Kapellmeistern und Dir. Chori Musici Lipsiensis", erschienen 1735 zu Nürnberg.

Dies Werk enthält zunächst ein Concert F-dur $^2/_4$ Andante, $^3/_4$ Presto F-dur allabreve.

Es ist für die Bach'sche Weise einfach zu nennen, ohne übergrosse Schwierigkeiten, melodiös, oft dem Charakter moderner Musik nähertretend. Es erfordert ein mehr sauberes und ausdrucksvolles als brillantes Spiel.

Selbst der Bach nicht eben freundliche kritische Musikus (A. Scheibe, Hamburg 1745. S. 637) konnte nicht umhin, dies Concert mit folgendem reichlichen Lobe zu empfehlen:

„Vornehmlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat und aus der grossen Tonart F geht.

Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist, so glaube ich, dass es ohne Zweifel allen grossen Componisten und erfahrenen Clavierspielern sowohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik bekannt sein wird. Wer wird aber auch nicht sofort zugestehen, dass dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige oder fast gar keine Concerte von so vortrefflichen Eigenschaften und von so wohlgeordneter Ausarbeitung aufweisen können. Ein so grosser Meister der Musik als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, musste es auch sein, uns in dieser Satzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer grossen Componisten verdient, von den Ausländern aber vergebens wird nachgeahmt werden."

Dieser zweite Theil der Clavier-Uebung enthält ferner eine Suite, bestehend in:

Einer Ouverture H-moll $^4/_4$.
Corrente $^3/_2$.
2 Gavotten $^4/_4$.
2 Passepieds in H-moll und H-dur $^3/_8$.
Sarabande $^4/_4$.
2 Bourrées allabreve.
Gique $^6/_8$ und einem reizenden, melodisch rhythmischen Echo $^2/_4$.

In der Clavier-Uebung drittem Theil sind an Clavierpiecen enthalten:

4 Duette für Clavier, nämlich:

I. E-moll $^3/_8$.
II. F-dur $^2/_4$.
III. G-dur $^{12}/_8$.
IV. A-moll allabreve.

Diese Stücke haben in Melodie, Führung und Motiven zum Theil etwas Fremdartiges; es sind contrapunktische Meisterwerke, welche so geschrieben sind, dass es wohl schwer möglich sein würde, ihnen eine dritte Stimme hinzuzufügen.

Der Clavier-Uebung vierter Theil, muthmaasslich vom Jahre 1742,

„bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen.

Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt von

. . . . . Joh. Seb. Bach,

Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur, Kapellmeister und Director Chori Musici in Leipzig. Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmidt."

Diese Arie (G-dur 3/4) enthält:

6 Variationen zu einem Clavier (Nr. 1, 2, 3, 4, 19 und 22).
1 Ouverture desgl.
3 Variationen (5, 7, 29) für ein oder zwei Claviere.
10 Variationen (8, 11, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 26, 28) für zwei Claviere.
1 Canon (6) alla secunda zu einem Clavier.
1 „ (9) alla terza desgl.
1 „ (12) alla quarta desgl.
1 „ (15) alla quinta desgl. (andante).
1 „ (18) alla sexta desgl.
1 „ (21) alla settima desgl.
1 „ (24) alla octava desgl.
1 „ (27) alla nona desgl.
1 Fugetta (Nr. 9) zu einem Clavier, vierstimmig.
1 Quodlibet (Nr. 30) zu einem Clavier.

Auf der Schlussseite des in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplars findet sich folgende interessante Bemerkung:

„Aus einer mündlichen Nachricht des berühmten Organisten Johann Christian Kittel, eines Schülers Joh. Seb. Bachs:

In dem letzten Quodlibet sind von zweyen ehemaligen Volks-Gesängen: „Ich bin so lange nicht bei dir gewesen, Ruck her, Ruck her“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“, die Melodien in eine kunstreiche harmonische Verbindung gebracht. Das Thema des ersteren fängt im ersten Takt in der Tenorstimme an und wird im zweiten vom Discant nachgeahmt, und zwar in der Octave. Das Thema des zweiten hebt im zweiten Takt im Alt an und wird im dritten vom Discant in der Quinte nachgeahmt.

Ich bin so lang nicht bei dir gewest,
Ruck her; Ruck her, Ruck her.
Mit meinem stumpfen Fledewisch
Drüb'r her, drüb'r her, drüb'r her.

Kraut und Rüben
Haben mich vertrieben.
Hätt' meine Muttter Fleisch gekocht,
Wär' ich länger g'blieben — blieben.“

In der That ist diese Angabe vollkommen richtig. Wer erkennte nicht in diesem kleinen Zuge die alten Traditionen der Familie Bach heraus, welche in den glücklichen Zeiten ihrer harmlosen Familientage sich so gern mit ähnlichen Scherzen zu unterhalten liebte.

Die Arie selbst mit ihren dreissig Veränderungen bewegt sich über einem einfachen Grundbass von 16 Takten. Wir finden in ihr mit einigem Erstaunen jenes eigenthümliche Clavierstück zwischen den Strophen des Liedes: „Bist du bei mir“ in dem Buche der Anna Magdalena Bach wieder, welches Bach zu dieser schönen Arbeit hervorgesucht hat. Die Arie ist mit ihren Canons in allen Intervallen, ihrer vier-

stimmigen Fuge, ihrer in grossem und ernstem Styl geschriebenen Ouverture und der staunenswerthen Mannigfaltigkeit in der Behandlung aller Theile ein Meisterstück ersten Ranges und zum grossen Theile voll der reizendsten Anmuth.

Die besondere Veranlassung zu dieser merkwürdigen Composition war folgende:

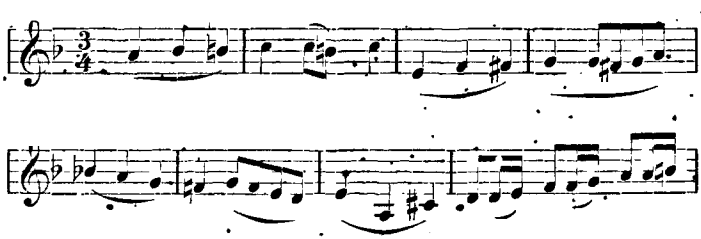
Der schon früher genannte Graf Kaiserlingk, ehemals Gesandter Russlands am Hofe zu Dresden, ein grosser Freund der Musik, kam oft nach Leipzig. Er hatte in seinem Dienste einen jungen Mann Namens Goldberg, den er bei Bach im Clavier- und Orgelspiel unterrichten liess. Der Graf litt an Schlaflosigkeit und Goldberg musste ihm dann Nachts etwas vorspielen. Er äusserte gelegentlich gegen Bach den Wunsch, einige Clavierstücke munteren und zugleich sanften Charakters zu erhalten, welche geeignet wären, ihm in den schlaflosen Nächten Erheiterung zu verschaffen. Bach hielt Variationen, jene zu seiner Zeit so beliebte Musikgattung, am geeignetsten zur Erfüllung dieses Auftrags und so entstand die variirte Arie, welche dem Grafen so gefiel, dass er sie nicht oft genug hören konnte und sie vorzugsweise nur „seine Variationen“ nannte. Für keines seiner Werke hat Bach ein so hohes Honorar erhalten, wie für dies. Denn Kaiserlingk sandte ihm hundert Louisd'or in einem goldenen Becher, ein wahrhaft fürstliches Geschenk.

Zu den Compositionen Bach's für Clavier allein gehören ferner:

Die chromatische Phantasie und Fuge
in D-moll,

eine der eigenthümlichsten und nach allen Seiten hin bedeutendsten Clavier-Compositionen, die je geschrieben worden sind. Ihr hat E. Schulze, der Dichter der Bezauberten Rose, eine Ode (Für Cäcilia) gewidmet,

die in poetisch sinniger Form die mannigfachen Eindrücke wiederspiegelt, die das merkwürdige Musikstück in ihm hervorzurufen vermocht hat.

Das Stück beginnt mit der Phantasie (D-moll 4/4), deren reiche und glänzende, in der Vorführung und Verarbeitung der Ideen auf bewundernswerthe Art sich darstellende Steigerung alle Stimmen entfaltet, deren die chromatische Tonleiter fähig ist.*) Aus dem wirbelnden Strome der durch alle Töne schillernden Harmonienfolgen, mittelst ernster recitativischer Gänge in die festeren Formen eines harmonischen Gepräges überleitend, führt der grosse Meister in buntem Wechsel der Farben ein Drängen und Wogen an unserem Blick, eine überquellende Fluth von Gedanken vorüber, die, der beweglichen Meereswelle gleich, im Abendgolde der sinkenden Sonne vor uns auf- und niedersteigen. Aus diesem Tonmeer entwickelt sich die dreistimmige Fuge (F-dur 3/4) deren reizendes Thema

in jener ernstsinnigen Eleganz, jener übersprudelnden Fülle der Gedanken und zugleich in jener harmonischen Einheit bearbeitet ist, welche man nur in den Fugenwerken Bach's findet.

---

*) Begriff, Wesen und Bedingungen dessen, was die Zeit Bach's unter der Bezeichnung: „Fantasie" verstanden wissen wollte, ergeben sich aus cap. 41 des zweiten Theils von C. Ph. E. Bach's wahrer Kunst des Clavierspiels.

Das wohltemperirte Clavier.

Des ersten Theiles dieses merkwürdigen und ausgezeichneten Werkes, welches den früheren Perioden J. S. Bach's seine Entstehung verdankt, ist bereits (Bd. I. S. 163) unter den in Cöthen entstandenen Arbeiten des Meisters gedacht worden. Der zweite Theil, welcher, wie jener, 24 Präludien und 24 dazu gehörige Fugen enthält, ist später gefertigt und fällt ohne Zweifel in die Mitte der Leipziger Zeit.

Das Werk enthält also im Ganzen 48 Präludien und eben so viel Fugen in allen Tonarten.

Der erste Theil führt den Titel:

„XXIV Präludien und Fugen durch alle Tonarten und semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut, Re, Mi anlangend, als auch tertiam minorem, Re, Mi, Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio Habil seyenden besonderen Zeitvertreibs aufgesetzt und verfertiget von J. S. Bach, p. T. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Capellmeister und Director der Kammer-Musiquen.“ *)

Die zweite Abtheilung führt die Jahreszahl 1740, während der erste Theil in einer alten Abschrift die Jahreszahl 1722 trägt.

Beide Theile sind fast durchweg mit Meisterstücken gefüllt.

An sich würde es gewiss nicht in Verwunderung setzen können, wenn unter einer so grossen Anzahl von Stücken derselben oder mindestens sehr gleichartiger Form und Gattung und daher auch ähnlichen

*) Es ist dem Verfasser (Leipziger Allgemeine Musikzeitung, 1865, Nro. 38, S. 627) ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass er den Titel dieses Werkes nicht analysirt habe. Der Titel „le clavecin bien temperé“ rührt aber, wie man oben sieht, nicht von Bach her. Es kann wohl nicht die Aufgabe des Biographen sein, Bezeichnungen zu analysiren, welche einer späteren Zeit angehören.

Charakters sich auch solche schwächeren Inhalts, weniger vollendet in der Ausarbeitung befunden hätten. Bei Bach ist man nicht gewohnt, dies vorauszusetzen. Wohl aber erkennt man diejenigen Nummern, welche nicht, wie die übergrosse Mehrzahl, den Stempel der vollen Reife an sich tragen, sehr leicht als Arbeiten aus seiner früheren Zeit, zum Theil als Jugendarbeiten heraus, welche vor der Cöthener Periode, in der der erste Theil des Werkes zusammengestellt wurde, gefertigt und möglicherweise nur deshalb aufgenommen sein mögen, um die einmal festgesetzte Zahl der Stücke voll zu machen.

Dass Bach, der alle seine früheren Arbeiten fortwährend der Ueberarbeitung durch die verbessernde Hand des vollendet gewordenen Meisters unterzog, seine kritische Aufmerksamkeit diesen Stücken besonders zuwendete und an ihnen so lange änderte, feilte, umschuf, bis er mit zufriedenem Blick das Ganze und die einzelnen Theile betrachten konnte, das ergiebt sich bei dem vorliegenden Werk aus den, bis in das kleinste Detail gehenden Correcturen, welche die vorhandenen Original-Handschriften aus verschiedenen Zeiten seines Lebens nachweisen.

Kaum gewährt irgend eine Arbeit des grossen Tonsetzers einen so tiefen Einblick in dessen künstlerisch formende, thätig bessernde Natur, als dies. Von den sorgfältigen und wiederholten Ueberarbeitungen, welchen er insbesondere den ersten Theil unterzogen hat, giebt die grosse Menge von Varianten Zeugniss, welche zu demselben vorhanden sind und von denen eine eigene Sammlung zusammengestellt werden könnte.

Die Form des Präludiums als Einleitungssatz lag in der musikalischen Richtung seiner Zeit. Es war eine Art von Phantasie in dem Charakter des eigentlichen Tonstücks, welche dazu bestimmt war, in dies einzuführen. Das Präludium war zunächst in der

Kirche für den Choral von eigenthümlicher und wesentlicher Bedeutung gewesen. Hier war es ursprünglich die freie Phantasie, in der der Componist sich erging, um zu dem Kirchenliede vorzubereiten, zu der Figuralmusik überzuführen, die kirchliche Gemeinde in die fromme Stimmung des heiligen Tages zu versetzen. In der Clavier-Technik bildete das Präludium sich zu einer eigenen Tonform aus, welche einen musikalischen Gedanken allgemeinen Charakters in selbständiger Bearbeitung darstellte. So finden wir dasselbe in dem wohltemperirten Clavier.

Die Fuge war ursprünglich auch nur eine Art von Vorspiel, welche zumal in der Kirche angewendet wurde. Nach und nach bildete auch sie sich zu der Form selbständiger Musikstücke aus und zur Zeit Bach's galt sie als die wesentliche Form, in welcher der Künstler seine Kenntnisse und seinen Vortrag im strengen Styl darstellen konnte. So war sie bei den Meisten, die sich ihrer bedienten, zur blossen Form geworden, welche technisch gearbeitet, mit den Künsten des doppelten Contrapunkts versehen, kaum einen weiteren Zweck hatte, als das Aufbieten der Formen-Gelehrsamkeit.

In diesem Wesen kennen wir sie bei Bach nicht. Unter seiner Meisterhand gestaltete sich die Fuge zu einer wirklichen Kunstform in der Musik. Die Charakteristik der Themata und Nebenmotive, die Freiheit und der glänzende Reichthum in der durchführenden Behandlung derselben, die Reinheit des Satzes und die Selbständigkeit in den einzelnen Stimmen, Alles dies sind Eigenschaften, welche sich dort in der höchsten Vollendung zusammenfinden. Dazu kommt die wunderbare Mannigfaltigkeit der Erfindung, welche nicht nur jedes Fugenthema von den zahlreichen anderen Fugenmotiven ganz bestimmt unterscheidet, sondern auch seine besondere und eigenthümliche Art der Bearbeitung mit sich bringt, welche so hervor-

tretend ist, dass Kirnberger mit Recht sagen konnte: „Jede seiner Fugen hat einen genau bestimmten Charakter, sowie ihre eigenen davon abhängigen Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine und kann auch nur eine vortragen, anstatt dass man Folianten voll Fugen vieler anderen Componisten aus Bach's Zeitalter kennt und vortragen kann, sobald die Wendungen einer einzigen begriffen und der Hand geläufig sind."*) Es war, alles in allem genommen, eine Musik, welche Marpurg in seiner Vorrede zur Kunst der Fuge (Anh. II. Nro. V) sehr richtig als „das männliche Wesen" derselben bezeichnet.

Aus diesen beiden Gattungen von Musik ist das wohltemperirte Clavier zusammengesetzt. Das Präludium und die dazu gehörige Fuge bilden mit einander ein Ganzes von untrennbarem Charakter. Es sind Tonstücke, welche in der Form jener Zeit und in dieser noch heut von der edelsten Bedeutung, ihren besonderen Gedanken ausdrücken und diesen, etwa mit Ausnahme der wenigen den Jugend-Arbeiten Bach's angehörigen Sätze, in höchster künstlerischer Vollendung darstellen.

Wohl kann jeder angehende Tonsetzer in ihnen eine reiche Quelle des Studiums in Bezug auf die Form und die Verarbeitung der Gedanken, und in charakteristischer Wendung derselben einen unerschöpflichen Reichthum der Belehrung finden.

Aber auch in Bezug auf den Gehalt des Werkes wird es kaum eine Arbeit des grossen Meisters geben, in welcher die Gedanken so fest und sicher, wir möchten sagen in so überzeugender Weise hingestellt sind, wie in dieser. Bach durchmisst in seinem wohltemperirten Clavier nicht bloss alle Tonarten des In-

*) Kunst des reinen Satzes. Thl. I. S. 203.

struments, er durchläuft auch mit künstlerischer Grazie und reichem Geiste alle Stadien der Empfindung und des Ausdrucks, wie er sie aufzufassen vermochte, und stellt sie in jener ihm so eigenthümlichen Weise dar, die vor ihm und nach ihm kein Anderer zu finden vermocht hat.

Wir begegnen in den Sätzen dieses Werkes nicht bloss der heiter spielenden, sich in die glänzenden Gewande jugendlichster Frische und Munterkeit kleidenden Laune, wir finden darin auch neben der vollen Grösse und dem Ernst seiner höheren Ziele Stücke von einem Wohlklange, einem Reichthum und einer Feinheit der Modulation, einer, man möchte sagen lyrischen Gefühlstiefe, wie sie in der heutigen Zeit der romantischen Anschauungen und Empfindungen geschrieben sein könnten, wenn heut irgend ein Tonsetzer so schreiben könnte, wie Bach vor 140 Jahren geschrieben hat.

Darum befindet sich das wohltemperirte Clavier nicht nur unzweifelhaft in den Händen der weit überwiegenden Zahl der Musiker von Rang und der Musikfreunde von tieferer Bildung, sondern es wird auch wohl nur wenige Musiker von Bedeutung geben, die sich nicht an den zum Theil sehr erheblichen Schwierigkeiten dieses Werkes, insbesondere was das reine Spiel in mehreren gleichlaufenden Stimmen betrifft, herangebildet hätten.

Es hat kaum eine Zeit gegeben, in welcher das wohltemperirte Clavier nicht seinen Rang und seinen Werth behauptet hätte. Während die grösseren Arbeiten Bach's, insbesondere seine Kirchenwerke, der Vergessenheit anheimgefallen waren, zum Theil verschollen und zerstoben schienen, ist es dies Werk gewesen, das seinen Namen den Zeitgenossen und erstehenden Generationen wach gehalten, sein Andenken auf die späteren Perioden übertragen, die vergangene Zeit an die jetzige angeknüpft hat.

So haben wir dasselbe, auch abgesehen von seinem inneren Werthe, mit dem dankbaren Blicke zu begrüssen, der so trefflichen und bewährten Diensten ziemt.

Wenn wir dies schöne Werk von unserem heutigen Standpunkt aus in der vorangedeuteten Art zu beurtheilen haben, so darf man dabei aber nicht ausser Acht lassen, dass die Verhältnisse zur Zeit Bach's in Bezug auf die Technik des Clavierspiels wesentlich anderer Art waren. Bereits ist an dem geeigneten Ort näher auseinandergesetzt worden, dass seine Spielart und demgemäss auch seine Lehrmethode für das Clavier eine von dem bis dahin gebräuchlichen System völlig abweichende und neue war.

Um aber Stücke, wie die des wohltemperirten Claviers nicht nur setzen, sondern auch spielen zu können, bedurfte es erheblicher Verbesserungen an den damaligen Clavieren, auf welchen man in ihrer gebräuchlichen Construktion nicht im Stande war, alle zwölf Tonarten in völliger Reinheit darzustellen. Die Neuheit des Systems, durch welche allein es möglich werden konnte, von dem bisher gewohnten Wege abzugehen, konnte einen Mann wie Bach nicht schrecken. Er bediente sich ausschliesslich der bundfreien Instrumente und hatte mit diesen, welche eine reine Stimmung zuliessen, alle Tonarten in seiner Gewalt.

Zur vollen Beurtheilung der Freiheit und Grösse, in welcher er seine Clavierstücke schrieb, darf man diesen, unserer jetzigen Auffassungsweise fern liegenden Rückblick auf die Technik jener Zeit nicht ausser Acht lassen.*)

*) Es sei hier gestattet, auf die ausserordentlich lehrreichen und vortrefflichen Auseinandersetzungen nach dieser Seite hin aufmerksam zu machen, welche C. Ph. E. Bach in seinem jetzt fast verschollenen Werke: „Ueber die wahre Art, das Clavier zu spielen“ (Berlin, 1753) niedergelegt hat und die jetzt nicht weniger als zu jener Zeit die Grundlage der modernen Theorie des Clavierspiels bilden.

Es kann nicht die Rede davon sein, den grossen Reichthum in Darstellung und Gedanken erschöpfend oder auch nur annähernd zur Anschauung bringen zu wollen, den der grosse Meister in den 48 Stücken des „wohltemperirten Claviers" niedergelegt hat. Bei Anführung der einzelnen Theile werden wir nur hie und da auf die besonders hervortretenden Schönheiten aufmerksam machen, und hoffen, dass sich daraus ein allgemeines Bild des umfangreichen Clavierwerks wird entnehmen lassen.

Im Einzelnen enthält dasselbe folgende Reihe von Stücken:

I. Erster Theil.

1. Präludium und vierstimmige Fuge in C-dur $^4/_4$. Das Präludium mit seinen gebrochenen Accordfolgen und seiner klaren Melodie ist ein Lieblingsstück der Salons geworden.*) In der ursprünglichen Bearbeitung war es länger. Da aber die zweite Hälfte nur eine Wiederholung der ersten war, so strich Bach sie fort. Ihm war die Einheit und Durcharbeitung des musikalischen Gedankens wichtiger als die Länge des Stückes. Es

---

Man findet hier auch (S. 11 ff. der Einleitung) die genaueste Charakteristik der damaligen Instrumente, des Claviechords und des Flügels und der Art ihres Gebrauchs.

Cfr. Thl. I. S. 239.

*) Gounod hat zu diesem Präludium für dessen Ausführung in den Salons Violine und Horn, selbst Gesang gesetzt, Moscheles eine Violoncello-Begleitung dazu erfunden, welche auch bei einer Anzahl anderer Präludien des „wohltemperirten Claviers" Anwendung gefunden hat. Siehe dessen „Melodisch-contrapunktische Studien, Leipzig bei Fr. Kistner".

In letzter Beziehung machen wir auf die vortreffliche Beurtheilung dieses Werkes aufmerksam, welche aus der Feder eines ausgezeichneten Kritikers in Nro. 52 des ersten Jahrgangs (1863) der Allgem. Leipziger Musikal. Zeitung enthalten ist und welche sich über Bach's Besonderheit im Allgemeinen und speciell über das „wohltemperirte Clavier" in höchst beachtenswerther Weise ausspricht.

liegt eine reizende Träumerei in diesem sanften Tonfluss, der wie ein ruhiger Bach über hellglänzendem Gestein daherfliesst.

2. Präludium in C-moll $^4/_4$, Fuge dreistimmig $^4/_4$. Das Präludium ist gleichsam eine Umschreibung des ersten in verändertem Charakter. In unruhiger Bewegung strömt der Quell der Töne vorwärts, sich in rauschender Eile durch Laub und Felsen seine Bahn suchend. Auch die Fuge mit ihren in unruhiger Keckheit sich bewegenden Motiven bildet einen vollendeten Gegensatz zu der ersten Fuge.
3. Präludium in Cis-dur $^3/_8$ mit dreistimmiger Fuge $^4/_4$. Das Präludium ist in den späteren Bearbeitungen wesentlich gekürzt worden. Die gestrichene Stelle von 35 Takten stimmte mit dem Charakter des Vorhergehenden nicht überein. Es lag ein anderer Inhalt in derselben. Bach mochte diesen Mangel an künstlerischer Einheit nicht durchgeführt sehen und opferte daher den ganzen Satz.*) Dies Präludium mit seinen Umkehrungen ist von einem seltsam lieblichen Reiz und könnte wie ein Lied ohne Worte betrachtet werden.
4. Präludium in Cis-moll $^6/_4$. Die fünfstimmige Fuge in ernstem Charakter und reichstem Aufbau des Themas und der zwei Nebenmotive bildet ein Tonstück von vollendeter Schönheit.
5. Präludium in D-dur $^4/_4$, Fuge vierstimmig $^4/_4$ in heiterer, spielender Bewegung, gegen den Schluss hin in eine schwermüthige Stimmung ausgehend, die Fuge voll tiefen Ernstes und fester Grösse mit seltsam geformtem Motive.
6. Präludium in D-moll $^4/_4$, Fuge dreistimmig $^3/_4$, melancholische Bewegung, unruhig sehnendes Streben.

---

*) Hilgenfeld S. 74.

7. Präludium in Es-dur $^{4}/_{4}$, Fuge dreistimmig $^{4}/_{4}$.
8. Präludium in Es-moll $^{3}/_{2}$, Fuge Dis-moll, grossartig und ernst.
9. Präludium in E-dur $^{12}/_{8}$, Fuge dreistimmig $^{4}/_{4}$.
10. Präludium in E-moll $^{4}/_{4}$, Fuge zweistimmig $^{2}/_{4}$.
11. Präludium in F-dur $^{12}/_{8}$, Fuge dreistimmig $^{3}/_{8}$.
12. Präludium in F-moll $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$.
13. Präludium in Fis-dur, $^{12}/_{16}$, Fuge dreistimmig $^{4}/_{4}$.
14. Präludium in Fis-moll $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig $^{6}/_{4}$.
15. Präludium in G-dur $^{24}/_{16}$, Fuge dreistimmig $^{6}/_{8}$.
16. Präludium in G-moll $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$.
17. Präludium in As-dur $^{3}/_{4}$, Fuge dreistimmig $^{4}/_{4}$.
18. Präludium in Gis-dur $^{6}/_{8}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$.
19. Präludium in A-dur $^{4}/_{4}$, Fuge dreistimmig $^{9}/_{8}$.
20. Präludium in A-moll $^{9}/_{8}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$
21. Präludium in B-dur $^{4}/_{4}$, Fuge dreistimmig $^{3}/_{4}$, voll von charakteristischer Bewegung und voll herrlicher Modulationen.
22. Präludium B-moll $^{4}/_{4}$, Fuge fünfstimmig $^{4}/_{4}$ von fast in modernem Sinne tragischer Stimmung und voll von leidenschaftlich-tiefer Erregung.
23. Präludium H-dur $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$.
24. Präludium H-moll Andante $^{4}/_{4}$, Fuge Largo vierstimmig $^{4}/_{4}$. Das Präludium mit seinem in ruhigem Ernste fortschreitendem Bass und den in schwermüthigem Gesange darüber sich bewegenden beiden Oberstimmen, die in merkwürdigster Bildung der Melodie entwickelte weit ausgesponnene kunstreiche Fuge gehören den werthvollsten Stücken des ersten Theils an.

Der zweite Theil,

in jedem Fall der besten Zeit des grossen Tonmeisters entsprossen, und von dem, wenn gleich geringen Zusatze der Jugendarbeiten frei, welche sich in dem ersten Theile hie und da eingestreut finden, enthält eine Zusammenstellung vollendeter Meisterwerke.

Sogleich

1. Das erste Präludium in C-dur $^{4}/_{4}$ mit dem seltsam bewegten Motive und der kecken, klar und glänzend sich entwickelnden dreistimmigen Fuge in $^{2}/_{4}$ ist ein Satz, welcher das Gefühl der vollkommensten Befriedigung erweckt.
2. Präludium in C-moll $^{4}/_{4}$ und Fuge.
3. Präludium in Cis-dur $^{4}/_{4}$. Die zweistimmige Fuge $^{4}/_{4}$ mit ihrem knapp gezeichneten und sogleich im zweiten Takt in der Umkehrung wieder erscheinenden Thema, tritt schnell und in gedrängter Kürze auf.
4. Präludium in Cis-moll $^{9}/_{8}$, Fuge $^{12}/_{8}$ dreistimmig.
5. Präludium in D-dur $^{12}/_{8}$, wie ein in heiterster Pracht durch Feld und Wald dahintönendes Frühlingslied, in welchem Alles Frische und Freude athmet. Die Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$ entwickelt den höchsten Reichthum in der Fülle und dem Glanz der contrapunktischen Behandlung, ein wahrhaft reizendes Musikstück.
6. Das Präludium in D-moll $^{3}/_{4}$ und die dazu gehörige dreistimmige Fuge $^{4}/_{4}$ gehören den vollkommensten und anziehendsten Stücken des Werkes an.
7. Präludium in Es-dur $^{9}/_{8}$ und Fuge zu vier Stimmen in Allabreve.
8. Präludium in Dis-moll $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig $^{4}/_{4}$.
9. Präludium in E-dur $^{3}/_{4}$, Fuge vierstimmig Allabreve.
10. Präludium in E-moll $^{3}/_{8}$, Fuge dreistimmig Allabreve.
11. Präludium in F-dur $^{3}/_{2}$, voll von den herrlichsten harmonischen Wendungen, die Fuge dreistimmig $^{6}/_{16}$.
12. Präludium in F-moll $^{2}/_{4}$ in dem edelsten rührendsten Gesang geschrieben. Die Fuge $^{2}/_{4}$, in ausdruckvoller Melodie, wie der Klagegesang eines

lieblichen Mädchens, stets in neuen thränenvollen Wendungen hervorbrechend, ein Meisterwerk ersten Ranges und vollkommenster Schöne.*)

13. Präludium in Fis-dur $^3/_4$, ein Zwiegesang von lebhaftem Charakter und von ausdrucksvollen fest

---

*) J. F. Reichard hat in seinem musikalischen Kunstmagazin (Berlin 1782, S. 197) diese Fuge einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Er fand dieselbe so klar und eindringend, den Gang der Stimmen so natürlich und unverworren, „wie man es fast nur in Händel'schen Fugen finde."

Auch sonst war Reichardt nicht ganz gerecht gegen Bach. Wenn er S. 196 des Kunstmagazins (Berlin 1782) über ihn sagt:

„Es hat nie ein Componist, selbst der besten, tiefsten Italiener keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als J. S. Bach. Es ist fast kein Vorhalt möglich, den er nicht angewandt, alle ächt harmonische Kunst und alle unächte harmonische Künsteleien hat er in Ernst und Scherz tausendmal angewandt mit solcher Kühnheit und Eigenheit, dass der grösseste Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner grössten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben. Hätte Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl gehabt, so Händel beseelte, er wäre weit grösser noch als Händel. So aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleissiger. Hätten diese beiden grossen Männer mehr Kenntniss des Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt und wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Convenienz von sich fortzuschleudern, sie wären die höchsten Kunst-Ideale unserer Kunst, und jedes grosse Genie, das jetzt sich nicht damit begnügen wollte, sie erreicht zu haben, müsste unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen",

so ergiebt sich daraus, dass er weder Bach's noch Händel's Hauptwerke gekannt haben kann, sonst würde er wohl vorsichtiger in einem Urtheil gewesen sein, welches gegen beide Tonsetzer ungerecht war und welches insbesondere auf Bach nicht passt.

Freilich war der grössere Theil der Arbeiten dieses Meisters zur Zeit, als Reichard seine sonst unbestritten verdienstvollen Kritiken schrieb, fast verschollen. Niemand wusste von ihnen, und erst einer viel späteren Zeit war es vorbehalten, aus ihnen den Maassstab kennen zu lernen, nach welchem er allein gemessen werden durfte.

ausgeprägten Gegensätzen in strengster Durchführung, die Fuge dreistimmig mit doppeltem Thema, Allabreve.

14. Präludium in Fis-moll $^{3}/_{4}$, Fuge dreistimmig mit drei Themen $^{4}/_{4}$.
15. Präludium in G-dur $^{3}/_{4}$, voll der reizendsten Wendungen. Die Fuge dreistimmig $^{3}/_{8}$ klar und durchsichtig dahinfliessend wie der Quell eines Gebirges.
16. Präludium in G-moll $^{4}/_{4}$, ernst und in grossem Style geschrieben, die Fuge vierstimmig mit doppeltem Thema $^{3}/_{4}$, in weit gedehnter interessantester Bearbeitung.
17. Präludium in As-dur $^{3}/_{4}$, Fuge zu vier Stimmen mit zwei Themen $^{4}/_{4}$.
18. Präludium in Gis-moll $^{4}/_{4}$, Fuge dreistimmig mit zwei Themen $^{6}/_{8}$.
19. Präludium in A-dur $^{12}/_{8}$, Fuge dreistimmig $^{4}/_{4}$.
20. Präludium in A-moll $^{4}/_{4}$ mit den stets wechselnden chromatischen Motiven, die Fuge dreistimmig mit zwei Themen $^{4}/_{4}$.
21. Präludium in B-dur $^{12}/_{16}$, dreistimmig mit zwei Themen $^{3}/_{4}$.
22. Präludium in B-moll Allabreve, Fuge vierstimmig zu zwei Themen $^{3}/_{2}$ in weitester Ausarbeitung.
23. Präludium in H-dur $^{4}/_{4}$, Fuge vierstimmig mit zwei Themen.
24. Präludium in H-moll Allabreve, Fuge dreistimmig zu zwei Themen $^{3}/_{8}$.

Dies ist der allgemeine Inhalt des Werkes, welches unter den Clavier-Compositionen Bach's jedenfalls in erster Linie steht und dem in seiner besonderen Eigenthümlichkeit und in dem unerhörten Reichthum an Gedanken und deren Verarbeitung kein Werk irgend eines anderen Meisters an die Seite gesetzt werden kann.

Sechs grosse Suiten, die Englischen genannt, weil sie zuerst in England gestochen worden sind,

und weil Bach sie wahrscheinlich im Auftrage des dortigen Verlegers componirt hat. Dieselben bestehen, wie die Suiten des ersten Theils der Clavier-Uebung, aus jener bestimmten Reihe von Präludien, Allemanden, Conranten, Sarabanden, Giquen etc. und gehören zu den vortrefflichsten Arbeiten Bach's. Sie sind in A-dur, A-moll, G-moll, F-dur, E-moll und D-moll geschrieben und würden zum grossen Theil noch jetzt mit Interesse gehört werden.

Sechs Suiten in B-dur, C-moll, A-moll, D-dur, G-dur und E-moll und ein Theil einer Suite in F-moll (Präludium, Sarabande, Gique).

Sechs kleine Suiten, die Französischen genannt, weil sie im französischen Geschmack geschrieben sind, in D-moll, C-moll, H-moll, Es-dur, g-dur und E-dur. Sie gehören zu den elegantesten Stücken, welche aus Bach's Feder geflossen sind, und zeichnen sich durch reizende melodische Färbung aus.

Vier Fantasien mit Fugen in A-moll, B-dur und zwei in D-dur, aus früherer Zeit herrührend.

Fantasie in C-moll.

Capriccio mit Fuge in B-dur, mit dem Titel: Auf die Entfernung eines Freundes, aus Bach's frühester Zeit. (Siehe Band I. S. 70.) Dies Stück soll in einigen Abschriften den Titel: Capriccio sopra la lontananza del fratre dilettissimo di I. S. Bach führen und könnte auf die Abreise von Johann Jacob, Bach's zweitem Bruder, gefertigt sein, der im Jahre 1704 in schwedische Dienste trat. (Siehe Band I. S. 27.) Das ganze Werk ist in dem damals beliebten Froberger'schen Programmstyl geschrieben und enthält folgende Sätze:*)

1. Arioso adagio (B-dur $^4/_4$), ist eine Schmeichelei der Freunde, um ihn von seiner Reise abzuhalten.

*) Hilgenfeld S. 180.

2. Andante (G-moll $^4/_4$). Ist eine Vorstellung verschiedener casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.
3. Adagiosissimo (F-moll $^3/_4$). Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.
4. Allegro. Kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied (B-dur $^4/_4$).
5. Allegro poco, Aria del Postiglione (B-dur $^4/_4$).
6. Fuga, all' imitatione, della cornetta di Postiglione (B-dur $^4/_4$).

Acht Toccaten in D-dur, D-moll, E-moll, Fis-moll und C-moll, unter denen zumal die in Fis-moll glänzend und erfindungsreich, in contrapunktischer Hinsicht von ausserordentlicher Meisterschaft, die in C-moll der vorigen gleichstehend, von energischen Motiven belebt und in einer staunenswerthen Fülle der Abwechselung geschrieben ist.

Zu diesen Werken tritt noch eine grosse Anzahl von Toccaten, Präludien und Fugen, wie solche in der weiter unten folgenden Hauptzusammenstellung der Werke Bach's unter Nr. VI näher und speciell nachgewiesen sind.

Wir heben aus ihnen vorzugsweise die grosse Fuge in A-moll hervor, als eines der grössesten und bei aller darin vorwaltenden contrapunktischen Strenge elegantesten Clavierstücke, die zu finden sind.

Es bleiben ferner zu erwähnen:

Zwei Sonaten für Clavier (C-moll $^4/_4$ und D-moll $^4/_4$).

Sechzehn Concerte ohne Begleitung anderer Instrumente, nach Violinconcerten von Vivaldi, Arbeiten, welche sich, abgesehen von der ihrer Zeit angehörigen Melodienbildung, durch die künstlerische Selbständigkeit ihrer Behandlung, sowie durch die Sicherheit auszeichnen, mit der die in leichtfliessendem Concert-Styl gehaltene Violin-

stimme auf die Claviertechnik übertragen worden ist.*)

Fantasie für Clavier (G-dur 4/4).

Largo und Allegro desgl. (G-dur 4/4), welches für einen angehenden Schüler geschrieben zu sein scheint.

Eine Sonate in verschiedenen Sätzen (D-dur).

Ein Scherzo (in E-moll).

Sechs Sonaten (C-moll).

Das musikalische Opfer. (Siehe weiter unten.)

Die Kunst der Fuge, Bach's letztes Werk.

Welche überreiche Fülle von grossen, zum Theil in allererster Linie stehenden Arbeiten dessen, was für das Clavier überhaupt geschrieben worden ist! Abgesehen von diesen Tonwerken finden wir aber den Kreis seiner Clavierstücke durch seine Compositionen

B. für Clavier mit Instrumental-Begleitung

in umfassender und interessantester Weise erweitert.

Wir nennen hier zuerst:

sechs Sonaten für Clavier mit obligater Violine, welche der Cöthener Periode angehören (siehe Band I. S. 165).

Es scheint, dass diese Musikstücke in späterer Zeit einer Ueberarbeitung unterzogen worden sind. Mindestens lassen die vorhandenen Varianten dies vermuthen. Die äussere Form weicht von derjenigen, die wir jetzt als die Sonatenform kennen, erheblich ab. Sie ist meist viertheilig, doch hat die sechste Sonate fünf Theile. Es wechseln langsames und schnelles Tempo fast mit Regelmässigkeit. Die einzelnen Abtheilungen haben meist wiederum zwei Theile,

*) Ueber das Verhältniss Bach's zu den Vivaldi'schen Concerten und deren Einfluss auf die Schreibweise desselben hat die Neue Zeitschrift für Musik (Nro. 45, 46, 47. 1867) einige beachtenswerthe Aufsätze gebracht.

welche wiederholt werden. In der Behandlung der beiden Instrumente ist nichts Virtuosenhaftes zu bemerken, so schwer dieselben, insbesondere die Violine, theilweise zu executiren sind.

Sonate I (H-moll) beginnt mit einem Adagio ($^6/_4$), welches ernst und fast wehmüthig gehalten, von schönem und grossartigem Gepräge ist.

In vollkommensten Gegensatz hierzu tritt das Allegro (H-moll Allabreve) mit seinem in interessantester Verarbeitung der Motive entwickelten kecken Charakter.

Der dritte Theil, Andante (D-dur $^4/_4$), zeigt eine fast idyllisch-schmeichelnde Sentimentalität, voll von den feinsten harmonischen und melodischen Nüancen.

Das diesem folgende Allegro (H-moll $^3/_4$) ist in fugirter Weise behandelt und von dem lebendigsten Schwunge und feuriger Bewegung.

Das Ganze entwickelt uns die wechselnden Gefühlsstimmungen einer edlen Natur, deren innerster Kern ein reines, den Eindrücken des Lebens offenes Gemüth bildet.

Sonate II (A-dur) fängt mit einem Andante ($^6/_8$) an, dessen klagender Gesang in freier canonischer Bearbeitung vor uns tritt.

Lebhaft und feurig, voll reicher und glänzender Effecte folgt ein Allegro assai (A-dur $^3/_4$), dem sich ein poco Andante (Fis-moll $^4/_4$) anschliesst, worauf ein Presto ($^2/_2$ A-dur) folgt, dessen gesunde heitere Frische und neckende Spielerei das Tonstück lebhaft anregend schliesst.

Sonate III (E-dur) beginnt wiederum mit einem Adagio, das die süss-anregende Stimmung romantischer Gefühle in sich trägt.

Das folgende Allegro (E-dur $^2/_2$) zeigt in seinen leichten und spielenden Motiven und in deren lang ausgeführter Verarbeitung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Schlusssatz der ersten Sonate.

Das Adagio ma non tanto (Cis-moll $^3/_4$) ist voller Ernst und Tiefe, in seinem melodischen Fluss fast liederartig gestaltet.

Sehr lang, lebhaft bewegt, fast moderne Stimmungen entwickelnd, die der Zeit Bach's so ferne lagen, schliesst ein Allegro (C-dur $^3/_4$) die schöne Sonate.

Sonate IV (C-moll). Ein Largo ($^6/_8$ Siciliano) beginnt. Es ist ein elegischer Trübsinn, der sich wie aus der Tiefe eines vollen Gemüths zu uns emporringt, das unter Thränen lächelt.

Das Allegro (Es-dur $^4/_4$) lang ausgesponnen, fest, voll kräftigen Aufstrebens. Der Trübsinn verschwindet unter dem energischen Willen, der ihm gegenübertritt.

Doch vermag dieser nicht dauernd der trüben Bewegung zu widerstehen. In schönem melodischen Fluss führt uns das Adagio (A-dur $^3/_4$) diesen Schmerz in der Verklärung einer geläuterten Stimmung von Neuem entgegen. Nur einfache Harmonien sind es, die der Meister hier in die Begleitung der Violine gelegt hat.

Von Neuem strömt in überschäumender Kraft und Fülle der jugendliche Muth (Allegro C-moll $^2/_4$) empor und reisst die sich aufschwingende Seele über die Schranken der schmerzlichen Empfindungen weit hinaus in das Unendliche.

Wie die Kämpfe der Seele eines Jünglings von hohem festen Charakter; so stellt sich uns dies schöne Tonbild dar.

Sonate V (F-moll). Der erste Satz Largo ($^3/_2$). Die Violine, einfach und getragen, bewegt sich in langen Tönen. Unter ihr verarbeitet das Clavier in ununterbrochener Wiederholung und stets sich erneuernder Gedankenfülle ein kurz gegliedertes Motiv. Wie eine ernste Klage über etwas unwiederbringlich Verlorenes, so dringt dieser schmerzliche Gesang in unser Herz.

Voll von ungestümer Hast, wild ankämpfend gegen

den Schicksalsschluss, der das Traurige verhängt hat, stürmt das Allegro (F-moll $^4/_4$) daher.

Aber die Klage gewinnt wieder die Oberhand. Denn was vermag die Kraft, die menschlich ringende, gegen die göttliche Macht, die unseres Lebens Geschicke bestimmt. Im Adagio (F-moll $^4/_4$) tönt von Neuem, zweistimmig durch die Violine getragen und ununterbrochen ein schmerzlicher Gesang, wie der einer Romanze, welche das verlorene Glück eines reichen Lebens besingt. Der Bass des begleitenden Instruments in Harpeggien, die Oberstimme in charakteristisch entwickelter Figur, so wühlt es wie krampfhaftes Zucken in dem nur äusserlich beherrschten Schmerz.

Zu diesem Adagio existirt eine Variante mit einfacher Harpeggien-Begleitung in beiden Händen der Clavierstimme, wohl von der ersten Bearbeitung herrührend.

Das Vivace (F-moll $^3/_8$) zeigt uns die wildaufstürmende Stimmung des Allegro von Neuem in veränderten reicheren Formen und Gedanken.

Sonate VI (G-dur) ist in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorhanden. Es existirt dazu ausserdem noch ein Cantabile ma un poco Adagio in G-dur $^6/_8$ als Variante zu dem vierten Satze des Adagio.

Diese Sonate besteht, abweichend von den fünf zuerst genannten, aus fünf Sätzen, nämlich:

einem Allegro (G-dur $^4/_4$).
einem Largo ($^3/_4$ E-moll),
einem Allegro ($^4/_4$ C-moll) Cembalo solo,
einem Adagio (H-moll) mit der sehr gesangvoll gesetzten Violine, welche im Charakter einer sich sanftanschmiegenden Klage ertönt,
einem Allegro (G-dur $^6/_8$), das in reichen humoristischen Wendungen entwickelt ist.

Diese ganze Sammlung von Sonaten ist ein köstlicher Schatz edler, anmuthiger und geistvoller Ge-

danken, welche in reicher Fülle aus den theilweis veralteten Formen uns entgegenquellen. Der Charakter des Bach'schen Styls und seine Kenntniss und Beherrschung der Instrumente treten auf das Deutlichste hervor. Diese Tonstücke sind es werth, nicht blos in der grossen Sammlung der Bach'schen Werke historisch fortgeführt zu werden, sondern auch in dem, der edlen und gehaltvollen Musik offenen Theile des Publicums von Neuem Wurzel zu schlagen.

Wer den Schwierigkeiten der Technik gewachsen ist, wird es gewiss nicht bedauern, diese Tonstücke zum Gegenstande seines Studiums und der Ausführung gemacht zu haben.

Ausser einer Anzahl von Sonaten etc. für Clavier, Flöte und Violine, wie solche in der Haupt-Zusammenstellung der Werke Bach's unter Litt. VII. A. speciell verzeichnet sind, mögen hier besonders genannt werden:

Sonate für Clavier und Violine (oder Flöte) in G-moll $^4/_4$.

Sonate für Clavier und Violine in F-dur $^3/_4$.

Fuga canonica in epidiapente, für eine Violine und obligates Clavier, aus dem musikalischen Opfer.

Suite für Clavier und Violine in A-dur, bestehend in:

1. Fantasie $^4/_4$,
2. Courante $^3/_4$, sehr lang und ausgesponnen,
3. Entrée $^3/_4$,
4. Rondeau $^3/_4$,
5. Sarabande $^3/_4$,
6. Menuett $^3/_4$,
7. Allegro $^4/_4$.

Sonate für Clavier und Violine in G-moll, eine frühere Arbeit, in welcher Bach offenbar noch nicht zu der höheren Reife herangebildet erscheint, welcher wir in der grossen Mehrzahl seiner Compositionen begegnen. Die Melodie ist lebendig,

gegen die thematische Bearbeitung fast überwiegend. Das Werk besteht aus folgenden Sätzen:

Andante in G-moll $^{3}/_{4}$.
Adagio in Es-dur $^{9}/_{8}$.
Allegro in G-moll $^{2}/_{4}$.

Neun Trios für Clavier mit Flöte- oder Violin-Begleitung, und zwar:

ein Trio in Es-dur für obligates Clavier und Flöte,
ein Trio in H-moll für Clavier und zwei Flöten,
fünf Trios in C-moll, E-dur, F-moll, G-dur und A-dur für Clavier und Violine,
zwei Trios in A-dur und H-moll für obligates Clavier und Violine.

Drei Sonaten für Clavier und Viola di gamba:

Son. 1. Adagio in G-dur $^{12}/_{8}$.
Allegro ma non tanto in G-dur $^{3}/_{4}$.
Andante in E-moll $^{4}/_{4}$.
Allegro moderato in G-dur allabreve,

Diese Sonate ist auch für zwei Flöten und Clavier vorhanden und scheint in dieser Form die erste Bearbeitung gebildet zu haben, da in der Sonate mit der Gamba Varianten vorkommen, welche sich entschieden als Verbesserungen darstellen.

Son. 2. in D-dur Adagio $^{3}/_{4}$.
Allegro $^{2}/_{4}$.
Andante in H-moll $^{12}/_{8}$.
Allegro in D-dur $^{6}/_{8}$.

Son. 3. in G-moll Vivace $^{4}/_{4}$ sehr lang.
Adagio $^{3}/_{2}$ in B-dur.
Allegro $^{6}/_{8}$ in G-moll.

Drei Sonaten für Clavier und Flöte:

Son. 1. G-moll $^{4}/_{4}$, Andante, in schwermüthig melodischem Charakter,
Largo e dolce, D-dur $^{6}/_{8}$,
Presto, H-moll allabreve,
Allegro $^{12}/_{16}$,

mit eigenthümlich geistvollem Thema, welches in der interessantesten Art verarbeitet ist.

Die Flöte hat in ihrer Behandlung nirgend etwas Virtuosenhaftes, selbst nicht in den mit dem Clavier concertirenden Passagen.

Son. 2. Es-dur $^3/_4$, Allegro moderato,
Sicilienne, G-moll $^6/_8$ mit einem reizenden Thema,
Allegro, Es-dur $^1/_8$,
alle drei Theile in gedrängter Form.

Son. 3. A-moll Largo e dolce $^6/_8$, sehnsüchtig voll sanfter Melodie,
Allegro, A-dur $^3/_8$, in lebhaftem Charakter und breiter Anlage.

Zu dieser Sonate ist noch das Bruchstück eines ersten Satzes in A-dur vorhanden.

Sieben Clavierconcerte mit Begleitung des Streichquartetts.

Vier Concerte für den Flügel mit Begleitung verschiedener Instrumente in D-dur, A-dur, F-dur und D-moll, davon:

a. Das Concert in D-dur mit obligater Violine und Flöte nebst Quartett und Contrabass.
b. Die beiden Concerte in A-dur und F-dur mit Streichquartett und Contrabass.
c. Das Concert in D-moll desgleichen.

Alle vier stammen aus der Zeit von Bach's Aufenthalt in Cöthen her und bewegen sich nicht in der vollen künstlerischen Freiheit seiner späteren Tonschöpfungen.

Zwei Concerte für Flügel mit Quartettbegleitung in C-dur und C-moll.

Es wird angenommen, dass Bach diese schönen Concerte als Uebungsstücke für seine Söhne Friedemann und Philipp Emanuel geschrieben habe. Sie dürften daher etwa in die Zeit von 1728 oder 1729 zu setzen sein.

Zwei Concerte für drei Flügel mit Quartettbegleitung in G-dur und D-moll.

Es ist fast als gewiss anzunehmen, dass diese ausgezeichnet schönen Claviercompositionen, welche noch heut nicht ohne Bewunderung gehört werden können, der Periode des grossen Meisters angehören, in welcher er für den Unterricht seiner Söhne arbeitete und lebte.

Man betrachte das herrliche Concert für drei Claviere in D-moll, welches vermuthlich im Jahre 1731 für Friedemann und Emanuel geschrieben worden.*) Wir finden darin das erste Clavier mit einer gewissen Vorliebe, vielleicht für den am meisten vorgeschrittenen der Spieler, behandelt. Ein feuriger, reich bewegter Satz in D-moll $^3/_8$, eine in reizendster melodischer Färbung behandelte Sicilienne und ein höchst glänzendes Allegro, welches eine bravourmässige Ausführung verlangt, zeichnen dies herrliche Werk aus. Jene stolz und prächtig dahin brausende Harmonienfülle, von dem Streichquartett unterstützt, zeigt uns ein Meisterwerk, zu dessen Verständniss und technischer Ausführung schon an sich eine nicht geringe Vollkommenheit vorausgesetzt werden musste. Bach durfte diese wohl seinen Söhnen zutrauen, von denen der älteste damals ein und zwanzig Jahre zählte.

In dieselbe Kategorie ist auch das Concert für drei Claviere $^4/_4$ C-moll zu setzen, welches aber älter als das vorige und in seinen Dimensionen und in der Conception einfacher als jenes, dessen letzter Satz aber in überaus glänzender Weise thematisch bearbeitet ist.

Ein Concert für vier Claviere mit Quartettbegleitung in A-moll, nach einem Vivaldischen Concert bearbeitet, mit der Ueberschrift: Concerto

---

*) Griepenkerl, Vorrede zu seiner Ausgabe dieses Concerts.

da Antonio Vivaldi, accommodato per quattro Clavicembali da Giov. Seb. Bach.

Zu dieser ausserordentlichen Anzahl von Musikstücken für Claviere und Instrumente treten ferner:

Die dem Markgrafen von Brandenburg im Jahre 1721 gewidmeten Concerte: Nro. 2 in F-dur, Nro. 3 in G-dur, Nro. 5 in D-dur und Nro. 6 in B-dur.

(Nro. 1 und 4 sind unter den reinen Instrumentalcompositionen aufgeführt.)

Zu den, in der Hauptzusammenstellung als mit beziffertem Bass zu spielenden Instrumentalstücken ist zu bemerken, dass die Kunst des Accompagnements im Generalbass zu Bach's Zeit als selbstverständlich vorausgesetzt wurde und für Jeden, der am Clavier oder an der Orgel zu begleiten hatte, unentbehrlich war. Die Schreibart vieler Tonstücke, zumal der oben genannten, war nicht erschöpfend genug, als dass das Eingreifen des Accompagnisten zur vollständigen Darstellung der Wirkung, besonders in den harmonischen Combinationen, vermeidlich gewesen wäre. Wie erheblich diese Begleitung und wie sehr Bach selbst Meister im Accompagnement war, bestätigt Mizler, indem er sagt (Musikalische Bibliothek Bd. I. S. 48. 1739):

„Wer das Delicate im Generalbass und was sehr wohl accompagniren heisst, recht vernehmen will, muss den grossen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbass zu einem Solo so accompagnirt, dass man denkt, es sei ein Concert und wäre die Melodie, so er mit der ersten Hand machet, schon vorhero gesetzet worden."

C.

Reine Instrumentalcompositionen.

Sechs Violinsoli ohne Begleitung.

Diese merkwürdigen Musikstücke, bei welchen jede Begleitung völlig überflüssig ist und welche zwei-

und drei-, ja nicht selten vierstimmig und im strengsten Contrapunkt gesetzt sind, erfordern in ihrem Vortrage die höchste Virtuosität. Sie widerlegen durch die ausserordentlichen Ansprüche, welche sie z. B. in den fugirten Sätzen von vollkommenster Durchführung an den Spieler machen, die irrthümliche Ansicht, als ob die Kunst des Violinspiels, die technisch-mechanische Geschicklichkeit seit jener Zeit besondere Fortschritte gemacht habe. Allerdings ist es nicht die Fertigkeit des modernen Virtuosenthums, die hier erfordert wird. Doch verlangt der Vortrag eine Klarheit und Sonderung in den Motiven und in den reichen Figuren, welche selbst den hervorragenden Violinspielern unsrer Zeit eine immerhin sehr bedeutsame Aufgabe bietet.*)

---

*) Es sei erlaubt, einige Bemerkungen des Verfassers folgen zu lassen, welche derselbe aus Anlass des Kieler Musikfestes im Jahre 1875 in Nro. 4657 der Kieler Zeitung über die Ciaconne hat abdrucken lassen. Sie lauten:

„Die Ciaconne ([Chazonne] ein langsamer, ernster Tanz, im $^3/_4$-Takt, welcher, aus Spanien herstammend, seiner Zeit auf der französischen Opernbühne und am Hofe Ludwig's XIV. getanzt wurde) von J. S. Bach ist der letzte Theil der 4. Violin-Sonate in D-moll. Ihr gehen als specielle Abtheilungen desselben Stücks voran: eine Allemande, eine Corrente, eine Sarabande und eine Gique, alle in derselben Tonart. Da es sich bei allen diesen Stücken um Bezeichnungen handelt, welche den Tanzformen jener Zeit entnommen sind, so könnte man diese Soli wie die übrigen ihr gleichgeformten Violin-Sonaten Bach's besser als Suiten bezeichnen.

Die 4. Sonate mit der Ciaconne ebenso wie die übrigen ähnlich gestalteten Violin-Soli, gehört wohl ohne Zweifel jener Zeit an, während welcher S. Bach durch seine Thätigkeit an der Thomas-Kirche zu Leipzig, durch seine organisirte Kirchenmusik und durch die Ueberfülle von Compositionen, welche er für diese zu schaffen hatte, noch nicht so sehr in Anspruch genommen war, dass er sich nicht mit Vorliebe anderen Tonwerken, insbesondere auch der Instrumentalmusik, hätte hingeben können. Diese Stücke, denen die Ciaconne als ein einzelner Theil angehört, sind wohl ohne Zweifel vor dem Jahre 1723 entstanden. Sie gehören daher nicht der Periode der höchsten Reife S. Bach's an, der sie vielleicht gesetzt hat, während er als Concertmeister in der herzoglichen Capelle zu Weimar fungirte. Dennoch

Fast dasselbe lässt sich von den sechs Violoncell-Soli ohne Begleitung sagen, welche indess dem Cha-

---

sind diese Violin-Soli dem Besten hinzuzuzählen, was er überhaupt geschrieben hat.

Vor ihm hatte kein Componist es gewagt, Stücke zu setzen, in denen die Violine als Solo-Instrument, ohne jede weitere Begleitung behandelt war Noch weniger würde irgend ein Tonsetzer es für möglich gehalten haben, derartige Stücke so zu setzen, dass in ihnen eine fortlaufende vollständige Harmonie zur Erscheinung kam, eine Harmonie, die der polyphonen Schreibweise der damaligen Musikperiode und J. S. Bach's so vollkommen entsprach.

Was andere vor ihm nicht wagen durften, und was nach ihm wenige auch nur andeutungsweise zu schaffen vermochten, das konnte der grosse Tonmeister in jener Reihe von Tonstücken, denen er noch eine Anzahl von Solo-Stücken für Cello anschloss, ohne Besorgniss, dass er an der Grösse der Aufgabe scheitern werde, zur Ausführung bringen.

Bach selbst war ein geübter Violinspieler, aber wohl auf diesem Instrument kein solcher Künstler, dass er selbst diese Violin-Soli mit Vollendung hätte spielen können. Doch verräth der Satz derselben die vollkommenste Kenntniss und Beherrschung des Instruments.

Kirnberger erklärt es (Die Kunst des reinen Satzes Th. I. S. 177) für unthunlich, diesen Stücken ohne Fehler eine Stimme hinzuzufügen, „nicht einmal zu rechnen, dass die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt sein würde." (Mendelssohn und Robert Schumann haben die Ciaconne, letzterer die vollen 6 Violin-Sonaten Bach's mit Clavierbegleitung versehen. Für das Studium dieser Werke sind diese Bearbeitungen von hohem Interesse. Schumann's Bearbeitung hat den besonderen Werth, dass sie die einzelnen Sätze in klarer Gliederung hervorhebt und die Sonaten auf diese Weise dem Verständniss näher bringt. Der Violinspieler von Rang wird indess sich dieser wenn noch so trefflichen Begleitung schwerlich bedienen.)

Man wird die bezeichneten Musikstücke und unter ihnen die Ciaconne von Bach für Arbeiten halten müssen, welche als ganz aussergewöhnliche Kunsterscheinungen kaum anders denn als Unica in der Musik zu betrachten sind und die daher nicht blos ausserhalb, sondern in ihrer Eigenthümlichkeit und Vollendung auch über der Linie des Besseren stehen, was grosse Tondichter für die Violine geschaffen haben. Wenn man sie nichts desto weniger denjenigen Musikstücken hinzurechnen will, welche zwar interessant und staunenerregend erscheinen, die aber doch weder sympathisch berühren, noch anregen oder begeistern können, so ist ja über subjective Auffassungen und

rakter des Instruments gemäss einfacher gehalten sind, als die Violinconcerte.

Anschauungen nicht zu streiten. Geht man aber über diese hinaus zu einem objectiv künstlerischen Urtheil über, so wird man sagen müssen, dass in der Ciaconne von Bach sich dessen gewaltige Künstlernatur und seine tiefernste Erfindung in so hohem Grade, in so vollkommener Weise darstellen, dass, wer sie hier nicht erkennen oder anerkennen wollte, sie auch für alle seine übrigen Tonschöpfungen in Zweifel ziehen müsste.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass der grosse Tonmeister die Ciaconne mit besonderer Sorgfalt und Vorliebe bearbeitet hat. Dies ergiebt sich nicht blos aus der Ausdehnung des Stücks, welche weit über das sonstige Maass der Bach'schen Violin-Soli hinausgeht, selbst der berühmten Violin-Fuge aus der dritten Sonate in A-moll, sondern aus der Conception überhaupt, sowie aus dem kunstvollen Aufbau des Ganzen und der Behandlung der einzelnen Themata, deren Spitta (S. 703 ff) nicht weniger als fünf nachweist und die zum Theil in schnell dahinrauschende Passagen aufgelöst sind.

Es würde an dieser Stelle wohl zu weit führen, wollte ich eine genauere Analyse dieses grossen Musikstücks geben. Sie würde ganze Druckbogen füllen können, ohne für Jemand anders als für den eigentlichen Musiker einen Werth zu haben. Das, was Jeder bei dem Anhören dieser gewaltigen Composition empfindet, drückt Spitta (S. 705) nicht ohne Berechtigung in folgenden Worten aus:

> „Der Hörer steht dieser Ciaconne gegenüber wie einer elementaren Erscheinung, welche in ihrer unbeschreiblichen Grossartigkeit entzückend, begeisternd wirkt und zugleich Schwindel erregend und sinnverwirrend. Der überfluthende Gedankenreichthum, aus wenigen, kaum bemerkbaren Quellen sich ergiessend, verräth sowohl die genaueste Kenntniss der Violintechnik als die absolute Herrschaft über eine Phantasie, wie sie colossaler wohl nie ein Künstler besessen hat."

Ich verzichte darauf, die weiteren Aeusserungen bewundernden Erstaunens hier wiederzugeben, die sich in Spitta's genauer Besprechung dieses Stücks finden. Wer dasselbe hört, wird sich wie in einer vergeistigten Sphäre fühlen, so sehr erhebt sich diese Musik aus der Materie heraus, in der wir uns für gewöhnlich bewegen. Das einfache Instrument schreitet wie ein volles Orchester daher, das in geisterhafter Fülle Ströme von Melodien und harmonischen Gedanken daher quellen lässt. Die kühnsten Combinationen und die schwierigsten Passagen werden spielend über einander gethürmt, bis in dem plötzlich auf das

Der Theoretiker Kirnberger, Schüler Bach's, findet*) in diesen Compositionen ein ganz ungewöhnliches Maass contrapunktischer Meisterschaft:

„Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, dass es nicht möglich ist, eine Stimme ohne Fehler beizufügen: nicht einmal zu rechnen, dass die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt sein würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, sechs Sonaten für die Violine und sechs für das Violoncell."

Die sonst aus derselben Kategorie von Musikstücken bekannt gewordenen Compositionen Seb. Bach's, denen auch mehrere Stücke für die Laute und die gesammten Orchester-Concerte und Ouvertüren angehören, sind Bd. IV in der Hauptzusammenstellung Nro. 23 speciell nachgewiesen.

Dass Seb. Bach sonst noch irgend Erhebliches geschaffen hätte, ist nicht bekannt geworden. Vielleicht existiren, abgesehen von kleineren Werken, wie z. B. dem vierstimmigen, dem Professor Hudemann gewidmeten Canon und der der musikalischen Societät gewidmeten Kreisfuge, aus der Zeit seiner Jugend und

---

melancholische Anfangsthema eintretenden D-dur es wie warmer Sonnenschein hervorbricht.

Man kann es hiernach wohl begreiflich finden, dass diejenigen, denen die Bach'sche Musik nicht geläufig ist, sich dieser Ciaconne gegenüber beim ersten Hören in einer grossen Verwirrung befinden können, zumal da ihnen diese tiefsinnigen, so wunderbar in einander geschlungenen Melodienfolgen auf ihrem oft so fremdartig gestalteten harmonischen Hintergrunde unvermittelt entgegentreten, und man kann diese Verwirrung um so mehr begreifen, als diese grosse Tonschöpfung in der einfachen Form des Geigenspiels auftritt, ohne Orchesterklang, ohne irgend einen äusseren Anspruch, mit den allerbescheidensten Mitteln, die musikalisch überhaupt denkbar sind. Wer sie aber von einem Künstler ersten Ranges spielen hört, wird die Grösse und Schönheit dieses merkwürdigen Stückes sehr bald erkennen."

*) Die Kunst des reinen Satzes. Th. I. S. 177.

aus den ersten Perioden seines Lebens hier und da noch einzelne Werke. Indess, wie grosses Interesse sie für den von ihm genommenen Entwicklungsgang haben möchten, sie würden doch eben insofern nur von secundärer Bedeutung sein, als sie dem überreichen Kranze seines Ruhms nur einzelne Blüthen hinzufügen könnten, ohne ihn im Ganzen und Grossen zu vermehren und zu bereichern.

Von den obigen Werken sind zu Lebzeiten des grossen Tonmeisters durch den Druck veröffentlicht worden:

1. Die Stimmen der Rathswahlcantate zu Mühlhausen vom Jahre 1708.
2. Die vier Theile der Clavierübung.
3. Die „sechs Choräle verschiedener Art" (siehe Orgelwerke Nr. 4).
4. Einige Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her," für Orgel, mit zwei Clavieren und Pedal.
5. Das Musikalische Opfer.
6. Jene 69 Choräle mit beziffertem Bass, welche in Schemelli's „Geistreichem Gesangbuch" eingedruckt waren.
7. Der oben bezeichnete vierstimmige Canon, 1727 erschienen und dem Professor Hudemann dedicirt.

   Endlich hat Bach angefangen

8. die Kunst der Fuge mit seinen Söhnen gemeinschaftlich in Kupfer zu stechen (siehe den letzten Abschnitt).

Wie wenig dies im Vergleich zu der ungeheueren Menge der von ihm geschaffenen Werke ist, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Doch drängt sich hier von Neuem die Betrachtung auf, wie gering doch, aller Anerkennung ungeachtet, die Theilnahme seiner Zeitgenossen an diesen herrlichen Compositionen gewesen sein muss, da selbst dies Wenige, wie wir von der Kunst der Fuge wissen, kaum absetzbar gewesen

ist, anderes (das musikalische Opfer) zum grossen Theile „gratis“ an gute Freunde vertheilt werden musste.

Auf der anderen Seite, wie sehr spricht diese geringe Zahl der zur Lebenszeit des Meisters veröffentlichten Werke für dessen bescheidenen einfachen Sinn! Wie leicht hätte er bei seiner Stellung zur Kunst und bei seinem grossen Ruf die Welt mit seinen Tonwerken erfüllen können, wenn er die jetzt so gebräuchliche Kunst der Reclame nur in den geringsten Anfangsstadien hätte ausbeuten wollen. Er arbeitete und überarbeitete, besserte und feilte bis an seines langen Lebens Ende mit unsäglichem Fleiss. Aber was er that, das that er nicht um seines Vortheils, seiner Eigenliebe willen, sondern zum Nutzen und Frommen Anderer,

„dem höchsten Gotte zu Ehren“.

X.

Fortsetzung der Lebensgeschichte und Ende.

Johann Sebastian Bach, dessen Werke wir theils in allgemeinen Umrissen, theils in specieller Darlegung betrachtet haben, der ernste Contrapunktist, der grosse Sänger erhabener Weihegesänge, der Mann, der in seinen Instrumental-Compositionen in das kommende Jahrhundert vorgegriffen hatte, der erste Clavier- und Orgelspieler seiner Zeit war in seinem Privatleben ein anspruchsloser Mann von streng sittlichem Charakter und von besonderer Bescheidenheit in Bezug auf sich und seine Leistungen. Als Freund geschätzt, ein treuer Bürger des Staates, dem er seit so langer Zeit angehörte, war er zugleich als Haupt einer zahlreichen Familie, für deren Unterhalt, Erziehung und Ausbildung er mit Liebe und Aufopferung zu sorgen wusste, ein Mann der höchsten Achtung werth. Wie wenig auch über das innere Leben seines Hauses auf uns gekommen sein mag, wir wissen, dass Gattin, Kinder und Schüler mit treuer Liebe an ihm gehangen haben und dass die Musik bei ihm auch im Familienkreise geehrt und geübt wurde. Schon 1730, als sein Erstgeborner aus zweiter Ehe erst 6 Jahre alt war, konnte

er an Erdmann schreiben, dass seine Kinder insgesammt geborne Musici seien, und dass er schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter aus seiner Familie formiren könne. — Aber auch sonst war einem Jeden sein Umgang angenehm. Sein Haus war Künstlern und Kunstfreunden in gastfreier Weise offen, kurz, er war ein Mann, der auch ausserhalb seiner Kunst Interesse, Antheil und Freundschaft zu erwecken vermochte.*)

Von seinem Aeusseren kennen wir nur den Kopf mit der Büste aus dem im Jahre 1747 von Hausmann gefertigten Gemälde. Wir wissen daher, dass Bach's Gesichtszüge edel, fest, wenn auch nicht schön geformt, doch voll von Charakter waren. Eine hochgewölbte Stirn verkündete die Grösse seiner Gedanken. Seine Augen blitzten voll Klugheit und Leben unter den starken Augenbrauen hervor, und um seinen Mund spielte jenes feine Lächeln, in dem sich der Humor seiner geistigen Betrachtungen abspiegelte. Händel war von mächtigem Körperbau, so auch unser Meister, wie nach seinem Brustbilde kaum anders geschlossen werden kann. Ihm im Aeusseren durch imponirende Erscheinung ähnlich, stand er Händel in der Musik als der andere Eckpfeiler seiner Zeit in gleicher Grösse und Hoheit gegenüber.

---

*) Ein schönes Beispiel hiervon findet sich in den mehrfach erwähnten Walther'schen Briefen. Zwischen denselben (sie datiren vom Jahre 1720 bis in die letzten Lebensjahre Bach's) findet sich ein Zettel mit folgendem Geburtstagsverse:

O! Tag komm oft noch, o! froher Tag!
an dem uns GOTT Dich gab, o! theurer Bach!
Wir danken ihm für Dich und flehen um Dein Leben,
Denn selten wird der Welt solch ein Geschenk gegeben.

Die Handschrift ist nicht die Walther's. Offenbar hatte er diese an sich schlechten Verse aus Interesse für den Inhalt derselben aufbewahrt, um sich ihrer gelegentlich für seine literarischen Zwecke bedienen zu können.

Bestimmteres weiss man von Bach's innerem Wesen. Ausser dem immerhin dürftigen Material, das zur Darstellung seiner Lebensgeschichte zusammengetragen ist, geben seine zahlreichen Werke einen sicher zutreffenden Maassstab der Beurtheilung an die Hand. Wohlthuend ist das Gefühl, das uns bei Betrachtung der menschlichen Tugenden des grossen Tonmeisters ergreift. Seines gottesfürchtigen, ernstreligiösen Sinnes und Wesens ist oft gedacht worden. Sie schützten ihn vor Verirrungen des Charakters, vor Hochmuth und Eitelkeit, denen die Mittelmässigkeit wie die Grösse in der Kunst wie im Leben so leicht verfällt. In Allem, was man von ihm weiss und kennt, findet man den Ausdruck der Genügsamkeit für die Bedingungen des äusseren Lebens, der Bescheidenheit für seine künstlerische Erscheinung.

Durch ausdauernden Fleiss, durch unerhörten Selbst-Unterricht hatte er sich aus kleinen Anfängen nach langer und mühevoller Lehrzeit zu einer Höhe in der Kunst emporgeschwungen, wie sie nur wenigen Auserwählten zu Theil wird.

Durch die Macht und Fülle seiner Ideen hatte er sich jene äussere Stellung zu erwerben gewusst, welche ihn über die gewöhnlichen Kreise emporhob, ihm von Schülern, Kunstfreunden und Zeitgenossen die Bezeichnung des Grossen, des weltberühmten Bach, des Fürsten der Orgel- und Clavierspieler verschafft hatte. Seine „Redlichkeit gegen Gott und seinen Nächsten“ wurde von Jedermann anerkannt. Aber es deutet kein Zug aus seinem Leben darauf, dass er je hätte mehr sein wollen, als der Cantor der Thomas-Schule, der zur Ehre Gottes seine regulirte Kirchen-Musik in's Leben einführen wollte.

An die Nachwelt und seinen in ihr fortlebenden Nachruhm dachte er nicht. Denn das Meiste, was er geschaffen, war nur für die Oeffentlichkeit seiner Kir-

chen bestimmt, und was gedruckt wurde, das wurde vorzugsweise zum Nutzen der lernbegierigen Jugend, zur Unterrichtung und zur Belehrung gedruckt. Noch mit erblindenden Augen arbeitete er so an seiner „Kunst der Fuge", die so recht eigentlich dazu bestimmt war, Anderen in kunstvollen Formen die Geheimnisse seines Wissens aufzuschliessen.

Wohl hatte er bei seinem Könige um einen Titel gebeten, der ihn über die gewöhnlichen Schranken seiner Stellung emporheben sollte. Aber wir haben auch gesehen, welche Veranlassung ihn hierzu trieb, und wir haben, nachdem ihm die erbetene Auszeichnung zu Theil geworden war, nicht erfahren, dass er damit in Eitelkeit und Hochmuth gewuchert hätte.

Freilich hatten die Mitglieder des Rathes zu Leipzig seine überlegene künstlerische Bedeutung am allerwenigsten zu begreifen vermocht.

Erkannten sie in dem grossen Meister im Wesentlichen nur den untergeordneten Schulbeamten, so hat er doch das Cantorat an der Thomas-Schule für alle Zeiten geadelt, ihm eine Bedeutung in der Kunstgeschichte des deutschen Volkes gegeben, die nie zu beseitigen sein wird. Er hat gezeigt, wie der Geist eines erhabenen Genius sich ausserhalb der menschlichen Rangordnungen seine eigene Stelle zu schaffen weiss, wie er mit bewundernswerther Freiheit über jene Schranken fortschreitet, welche für die grosse Mehrzahl der strebenden und wirkenden Menschen gezogen, für diese so nothwendig sind.

Aus seiner Zeit sind verhältnissmässig wenig Urtheile und Mittheilungen auf die Nachwelt gekommen. Seiner Lebensgeschichte fehlt alles Mythische, Sagenhafte, was sich sonst so gern an die Bahnen grosser Geister heftet.

Die Mitwelt hat in Bach vorzugsweise den Virtuosen, den grossen Orgel- und Clavierspieler bewundert, dessen Fertigkeit und Erfindungsgabe im Extem-

poriren und in der freien Phantasie (nach Art der damals nothwendigen kirchlich-classischen Musikbildung) in Erstaunen setzte. Von dem Werthe des Componisten Bach hatte sie sicher keine Ahnung. Dass er selbst in dieser Richtung seinen Werth erkannt habe, das darf man aus seinen Arbeiten schliessen. Wer sich solche Aufgaben stellt und ihnen mit solcher Kühnheit und Grösse gerecht wird, der ist sicherlich nicht im Unklaren über den göttlichen Funken, der in ihm lebt.

Aber die Einsamkeit, in der sein eigentlich künstlerisches Schaffen sich bewegte (er vermochte ja nicht einmal mit Händel in persönlichen Verkehr zu treten), scheint ihn von der Aussenwelt mehr und mehr isolirt, in sein innerstes eigenes Leben zurückgedrängt zu haben, so dass er der Mitwelt zuletzt so fremd geworden war, dass man seine Stelle schon vergab, als er sich noch voll Leben und Kraft fühlte.

Dass auch er, der friedfertige, besonnene Mann, mitunter von seinem Eifer fortgerissen, von leidenschaftlichen Stimmungen beherrscht wurde, zumal wenn er seine Kunst verletzt glaubte, die ihm das Heiligste, Ehrwürdigste war, was ihm nächst Gott und den Seinigen am Herzen lag, mag wohl entschuldigt werden.

Manche bittere und kränkende Erfahrung ist, wie wir gesehen haben, im Laufe der Zeit an ihn herangetreten.

Was seine Heftigkeit, sein starrer Sinn, Eigenschaften, die ihm wohl in hohem Grade eigen waren, verschuldet hatten, das musste er freilich tragen. So weit er dadurch in äussere Conflicte gerieth, konnte er zwar persönlich darunter leiden. Doch bleibt die Grösse, in welcher die Nachwelt seine Erscheinung zu betrachten gewohnt ist, vor diesen Zerwürfnissen unberührt. Weniger mochte es ihm angestanden haben, als er einstmals durch einen Fehlgriff des sonst tüchtigen Organisten an der Thomas-Kirche

(Görner) beim Orgelspielen so in Zorn versetzt wurde, dass er sich die Perrücke vom Haupte riss und sie jenem mit dem donnernden Ausruf an den Kopf warf: „Er hätte lieber ein Schuhflicker werden sollen!"

Von dem lebhaftesten Interesse war er für die Werke anderer Componisten erfüllt, bei denen er mit grosser Freude mitzuwirken nicht unterliess, wo sich die Gelegenheit darbot. Im Quartett oder in sonst mehrstimmigen Instrumental-Compositionen liebte er es, die Bratsche zu spielen, um sich auf diese Weise in den Mittelpunkt der Harmonie zu setzen und diese so nach allen Seiten hin überblicken zu können. Auch begleitete er gerne auf dem Flügel. War er fröhlichen Geistes und wusste er, dass der etwa anwesende Componist es nicht übel nehmen würde, dann zeigte er seine glänzende Fertigkeit im Contrapunkt und in der Beherrschung musikalischer Ideen dadurch, dass er aus dem bezifferten Bass ein neues Trio oder aus drei einzelnen Stimmen ein Quartett extemporirte. Ueberhaupt verliess ihn die Aufmerksamkeit für seine Kunst nie.

Wenn er in einer fremden Kirche eine mehrstimmige Fuge hörte und einer seiner älteren Söhne bei ihm war, liebte er es, vorher zu sagen, wie der Organist das Thema, wenn er es recht machen wolle, wenden müsse und was derselbe sonst anbringen könne. Traf dies ein, dann gab er seine Freude dadurch zu erkennen, dass er den Sohn anstiess, um ihn darauf aufmerksam zu machen, dass er richtig vorhergesehen habe.

Gegen fremde Tonkünstler und Virtuosen, deren viele in sein Haus kamen, um den so sehr bewunderten Mann kennen zu lernen, war er voller Freundlichkeit,*) wenngleich sie nicht selten vergessen moch-

*) C. Ph. E. Bach sagt in seiner Selbstbiographie (O. Burney's

ten, wie untergeordnet ihm gegenüber ihre Stellung zur Kunst sei.

Ein gewisser Conrad Friedrich Hurlebusch, aus Braunschweig gebürtig, später Organist zu Amsterdam und als Orgel- und Clavierspieler nicht ohne einen gewissen Ruf, besuchte ihn einst zu Leipzig, nicht um ihn zu hören oder kennen zu lernen, sondern um sich vor ihm hören zu lassen. Er war ein übermüthiger, launenhafter Mensch, der von seinen Leistungen so eingenommen war, dass er es übel nahm, wenn Jemand, statt vor ihm in stummes Erstaunen zu versinken, sich unterfing sein Spiel zu loben. Er spielte nach Couperin's Manier in leichter und gefälliger Weise, hatte auch vieles componirt, was indess ohne Tiefe und völlig werthlos war.

Bach führte ihn zum Flügel und hörte geduldig den Vortrag eines dieser seichten Musikstücke, eines Menuett mit Variationen, an. Hurlebusch, der nicht anders annahm, als dass der berühmte Mann voll von Entzücken über ihn sei, machte, nachdem Bach ganz ernsthaft in seiner Art auch seinerseits ihm vorgespielt hatte, den ältesten Söhnen Bach's mit einer Sammlung gedruckter leichter Sonaten von seiner Composition

---

musikalische Reisen. Bd IX. S. 201) von ihm: „Es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch Leipzig, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel- und Clavierspielen war viel zu bekannt, als dass ein Musikus vom Ansehen die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylassen sollen, diesen grossen Mann näher kennen zu lernen."

Ein anderes werthvolles Zeugniss hiefür giebt uns Reimann (Organist zu Hirschberg) in seiner Selbstbiographie (Ehrenpforte S. 292, geschrieben 1740), indem er sagt:

„Unter dieser Zeit (1729) bin ich auf Kosten eines vornehmen Gönners allhier in Hirschberg nach Leipzig gereiset, um den berühmten Joh. Seb. Bach zu hören. Dieser grosse Künstler nahm mich liebreich auf, und entzückte mich dermassen durch seine ungemeine Fertigkeit, dass mich diese Reise niemals gereut hat."

ein Geschenk, damit sie, wie er sagte, diese fleissig studiren und Gelegenheit haben möchten, daraus etwas Tüchtiges zu lernen. Bach blieb, wie sehr er über die Eitelkeit des Fremden erstaunt sein mochte, der in ihm doch wohl den Lehrer seiner Söhne hätte verehren müssen, gleichmässig freundlich gegen ihn, lächelte für sich und liess sich im Mindesten nicht merken, dass jener seine Söhne, welche selbst in ihrem damaligen Schülerthum schon künstlerische Bedeutung genug hatten, viel zu niedrig geschätzt habe.*)

Dass es ihm, seines aufrichtigen Bestrebens ungeachtet, nicht hatte gelingen wollen, Händel durch persönliche Bekanntschaft näher zu treten, haben wir seiner Zeit gesehen. Dagegen gehörte Hasse, der Capellmeister der Königlichen Oper zu Dresden, zu seinen warmen Verehrern. Er und seine berühmte Gattin Faustina waren mehrere Male in Leipzig gewesen und hatten den Meister auf der Orgel und am Clavier, den grossen Tonsetzer für die Kirche, aufgesucht und bewundert. Dieser selbst hatte seine Freude daran, die berühmte Dresdner italienische Oper, so sehr gross die Kluft zwischen ihr und seinen erhabenen Kirchenwerken war, zu hören. Wir sind ihm zu mehreren Malen dort begegnet, und er soll die Reise dahin nicht gescheut haben, um jenen vortrefflichen Vorstellungen beiwohnen zu können. Er pflegte dann zu seinem ältesten Sohne, der ihn, ehe er in Dresden angestellt war, dorthin begleiten musste, zu sagen: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdner Liederchen einmal wieder hören?“ In dieser Aeusserung lag keine Ueberhebung. Sie bezeichnete vielmehr ganz einfach das Verhältniss, in welchem für ihn der damalige Kunstgesang auf der Bühne der ernsten Grösse der Kirchenmusik gegenüber stand.

---

*) Musik. Real-Zeitung von 1790, Nro. 2.

Uebrigens war die Bezeichnung „deutsche Liederchen" für die Opernmusik Reinhard Keisers in Frankreich schon seit langer Zeit maassgebend gewesen*) und es ist nicht unmöglich, dass Bach dieselbe als solche gekannt und auf die italienische Opernmusik angewandt habe, ohne damit irgendwie einen geringschätzenden Begriff verbinden zu wollen.

Wenig bekannt ist es, dass Bach, der ja auch in Cöthen mit seinem nie ruhenden erfinderischen Geiste sich herabgelassen haben soll, eine Spieluhr zu verfertigen, der Erfinder zweier Instrumente war. Zu dem ersteren, dem Lauten-Clavicymbel, gab er im Jahre 1740 an Silbermann die Idee an, der sie ausgeführt hat.**) Es war ein flügelartiges, mit Darmsaiten bezogenes Clavier, in welchem jeder Chor noch ein sogenanntes Octävchen von Messingdrath bei sich hatte. Es hat sich der schwierigen Stimmung wegen nicht bewährt.

Das zweite Instrument war die Viola pomposa, ein Geigen-Instrument, welches eine Zeit lang im Gebrauch blieb.***) Sie war grösser als die Viola, hatte

---

*) Chrysander, Händel. I. 81.

**) Hilgenfeld. S. 51.

***) Die Viola pomposa findet sich u. A. angewendet in Telemann's „getreuem Musikmeister", Hamburg 1728, S. 77 und 84 in der zwanzigsten Lection, einem Duo für dies Instrument und für die Violine.

Als Fr. Benda 1738 in Dresden war, um Hasse's Clemenza di Tito zu hören und bei dem berühmten Baritonisten S. L. Weiss zum Mittagsessen geladen war, spielte er dort mehrere Stücke auf der Violine, welche ihm Pisendel auf der Viola pomposa begleitete.

Dies Instrument war wie ein Violoncell gestimmt, hatte aber in der Höhe eine Saite mehr, war etwas grösser als die Viola und wurde an einem Bande so befestigt, dass man es vor der Brust und auf dem Arme halten konnte. Der Geigenmacher Hofmann zu Leipzig verfertigte diese Violen nach Bach's Angaben.

Die Musik für die Viola pomposa ist im Violinschlüssel geschrieben und trägt wesentlich den Charakter der Violine.

höhere Zargen und ausser den vier Saiten des Violoncello noch eine fünfte in E gestimmte, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt war, die hohen und geschwinden Passagen ohne Uebersetzen der Hand zu spielen. Die fortgeschrittene Vervollkommnung des Violoncello-Spiels hat dieses Instrument wieder ausser Gebrauch gesetzt.

Wenn die eigene Zeit des grossen Tonsetzers dessen Werke wohl nur ausnahmsweise mit besonderer Anerkennung betrachtet hat, so war ihm auf der anderen Seite heftiger und verletzender Tadel keineswegs erspart.

Wohl war es schwer, ihm den Rang als ersten und unübertroffenen Meister auf dem Clavier und auf der Orgel streitig zu machen. In Bezug auf seine Compositionen aber war, wie bereits mehrfach angedeutet worden, das allgemeine Verständniss nicht durchweg vorgeschritten genug. Bach war nebenbei nicht der Mann, der daraus Capital machen wollte und dies überhaupt verstanden hätte. Auch wäre es nicht zu verwundern gewesen, wenn in den tiefsinnigen Conceptionen, den wunderbar in einander verschlungenen Formen, den ernsten, oft nur im Zusammenhange des grösseren Ganzen verständlichen Melodienfolgen nicht auch von seinen Zeitgenossen hätten Bedenken gefunden werden sollen, welche sich eben nur durch ein völliges Vertiefen in den Gang und die Ideen dieser Tongewebe beseitigen lassen. Wie wir noch jetzt bei oberflächlich gebildeten Musikern und Musik-Liebhabern derartigen Anschauungen begegnen, so existirten sie auch zur Zeit Bach's.*)

Auch die zu Speyer erschienene Musikalische Correspondence (Jahrgang 1789, S. 34) sagt von Bach: „Sein ist die Erfindung der Viola pomposa", ein Zeichen, dass dieses Instrument, wie vergessen es jetzt sein mag, fünfzig Jahre nach seinem Tode noch sehr wohl in dem Bewusstsein der musikalischen Kreise lebte.

*) Wie sehr auch noch in viel späterer Zeit der Genius des

Dass sie öfter Ausdruck gefunden haben müssen, ergiebt sich aus dem Schlusssatz der Bekanntmachung vom Jahre 1743 über das Erscheinen des dritten

---

grossen Meisters in Zweifel gestellt wurde, davon legt neben dem bereits angeführten Urtheil Reichardt's ein Aufsatz der Berliner Musikalischen Zeitung vom Jahre 1793 (S. 17) Zeugniss ab, der dem Enthusiasmus Schubarth's über ihn mit scharfen Worten entgegen tritt. Derselbe führt die Ueberschrift: „Seltsame Charakteristik J. S. Bach's" und lautet:

„In dem Probestück der Aesthetik der Tonkunst, was uns der Sohn des verstorbenen Schubarth in der Deutschen Monatsschrift (Januar 1793) gegeben hat (die bezügliche Stelle findet sich in dem angegebenen, 1706 erschienenen Werke Seite 99 im vollen Zusammenhange), ist ausser mancher guten und wahren Bemerkung viel Schwulst, Einseitigkeit und declamatorisches Wesen, wodurch kein Mensch klüger wird, und die Wahrheit nie gewinnt. Zum Beweise, welche Uebertreibungen, welche seltsamen Urtheile der verstorbene Schubarth, ein sonst talentvoller Dilettant, über musikalische Gegenstände gefällt habe, mag folgende Stelle über Sebastian Bach hier stehen:

Seb. Bach war Genie im höchsten Grade, sein Geist so eigenthümlich, so riesenförmig, dass Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. (Ist etwas Wahres darin; denn er war ein grosser Mann **in seiner Art, als Contrapunktist.** Aber wie die Beweise?) Er spielte das Clavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht ihm? Wer war ihm je zu vergleichen? (Nicht auch ein Frescobaldi, ein Tasquini, ein Couperin, ein Cherambault, Händel, Green etc. etc.?) Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezem mit der linken Hand und colorirte mit den mittleren Fingern dazwischen. (Also in der grossen **Faust** und im Tausendkünstler bestand sein Kirchenmässiges?) Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äussersten Genauigkeit; zog die Register so unmerklich durcheinander, dass der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust (immer die Faust) war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Clavier eben so stark als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft. (Wie kann man denn alle Theile der Tonkunst mit der Hand umschreiben? Sollte man glauben, dass ein gescheuter Mann solche Dinge geschrieben haben könnte?) Der komische Styl war ihm so geläufig, wie der ernste. (Wer hat das je zu behaupten gewagt?) Er hat sicher viel Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles

Theils der Clavier-Uebung, sowie aus der Interesselosigkeit, mit der der Rath zu Leipzig sich gegen die grossartige Organisation der Kirchenmusik verhielt, für welche Bach so lange Jahre gelebt und gewirkt hatte.

Wir finden sie aber vorzugsweise in jenen, übrigens nach unseren jetzigen Begriffen in hohem Grade langweiligen kritischen Erörterungen vertreten, welche der öfter genannte Adolph Scheibe, früher Königlich Dänischer Capellmeister, in dem von ihm zu Hamburg herausgegebenen „kritischen Musikus" niedergelegt hat. Es ist aus ihnen ein Federkrieg entstanden, der hier, da er sich allein um das Urtheil über die Musik unseres Tonmeisters dreht und so recht eigentlich die weit auseinander gehenden Anschauungen seiner Zeitgenossen darstellt, nicht wohl mit Stillschweigen übergangen werden kann.

In dem sechsten Stücke des genannten Werks vom 14. Mai 1737*) fand sich nämlich bei Besprechung verschiedener musikalischer Autoritäten seiner Zeit, welche in Briefen eines „auf Reisen befindlichen geschickten Musikanten" niedergelegt waren, folgende auf Seb. Bach bezügliche Stelle:

„Der Herr ..... ist endlich in .... der Vornehmste unter den Musikanten. Er ist ein ausserordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er

---

in einem so schweren Style, dass seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. (Das lasse ich eine Musik sein für die Kammer und die Kirche, die kein Mensch hören mag! Aber so gehts allen blinden Verehrern Eines Mannes oder Einer Schule. Sie sehen doppelt, und indem sie viel sagen wollen, sagen sie — Nichts!)"

Wer würde in heutiger Zeit es wagen, so über Bach zu schreiben? Und doch hatte Schubarth, der auch aus der eigenen Zeit des Meisters herausgewachsen war, wenn man das Excentrische seiner Ausdrucksweise in Abrechnung bringt, vollkommen Recht. Aber Bach war zu Anfang des Jahrhunderts eben eine halbverschollene Grösse.

*) Scheibe, krit. Musikus, Neue Auflage, 64 Stück. S. 62.

hat zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen grossen Mann unterschiedene Male spielen hören. Man erstaunt bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, dass er seine Finger und seine Füsse so sonderbar und so behend in einander schrenken, ausdehnen und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen."

„Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sein seine Stücke überaus schwer zu spielen, denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Clavier spielen kann. Dies ist aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der „Methode zu spielen versteht,*) drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik derjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt, und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

---

*) Scheibe war hiernach ein Vertreter des alten Systems, in welchem „die Manieren und Auszierungen" dem Spieler und dessen Geschmack überlassen blieben.

Dieser handfesten Herausforderung folgte natürlicherweise eine ebenso kräftige, wiewohl sehr viel längere Antwort, deren Ausführlichkeit uns nicht abhalten kann, sie mitzutheilen. Ihr Verfasser war der Magister Birnbaum zu Leipzig, ein warmer Verehrer und Freund Bach's.*)

Diese Schrift ist überschrieben:**)

„Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus.

Gedruckt in diesem Jahr.

In 8 Ein Bogen, sechs Blätter.

Dem Hoch-Edlen Herrn, Herrn Johann Sebastian Bachen, S. Königl. Majestät in Pohlen und Churf. Durchl. zu Sachsen hochbestallten Hoff Compositeur und Capellmeister, wie auch Directoren der Music und Cantoren an der Thomas-Schule in Leipzig widmet diese ihm selbst angehende Blätter mit vieler ergebenheit der Verfasser."

Wir theilen diese Schrift unter Nro. 3a. im Anh. II. mit, soweit sie für den in Rede stehenden Streit von Interesse ist.

Bei aufmerksamer Prüfung derselben möchte man glauben, der gelehrte Magister Birnbaum habe mit weit ausschauendem Blick die Zukunft gesehen und seine etwas breite, aber in hohem Grade vortreffliche Ausführung sogleich für die Kritiker und Mäkler späterer Zeiten eingerichtet.***) So sehr passt sie noch in diesem Augenblick auf alles, was auch jetzt so

---

*) Die damalige Zeit hatte, der sehr ausgebildeten Streitschriften ungeachtet, noch keinen Begriff von der systematischen und feindseligen Angriffsweise, in welcher jetzt jede Grösse, sie stehe so hoch wie sie wolle, durch Partheigezänk besudelt zu werden pflegt, in der Musik wie in der Kunst!

**) Mizler, Musik. Bibliothek. I. Bd. Thl. II. S. 62 ff.

***) Dass auch schon früher Bach's Genius bei geringeren Talenten Anstoss erregt haben muss, ergiebt ein Gedicht, an welches Dörfell in dem Musik. Wochenblatt S. 332 erinnert hat:

häufig gegen Bach's Compositionsweise gesagt und geschrieben wird. Dieselbe enthält zugleich eine werthvolle kritische Analyse der gesammten Musik des Meisters und ist deshalb, sowie weil sie dessen eigener Zeit entstammt, von ganz besonderem Interesse. Auf sie erfolgte natürlich eine „Beantwortung der unpartheyischen Bemerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus, ausgefertigt von Johann Adolph Scheibe, Hamburg 1738. Zwei und halber Bogen in gross Octav." Es würde unnütz sein, auch den Inhalt dieses weitläufigen und im Wesentlichen uninteressanten Druckwerks wiederzugeben, in welchem der Verfasser seine ersten kritischen Anschuldigungen zu beschönigen, theilweis zu entschuldigen bemüht ist. Wie er über die Sache in ihrem ferneren Verlauf gedacht hat, ergiebt sich aus Stück 26 S. 249 seines „kritischen Musikus", wo er sagt: „Ich bin deswegen auch gar nicht über eine vor

---

Wenn vor gar langer Zeit des Orpheus Harfenklang
Wie er die Menschen traf, sich auch in Thiere drang,
So muss es, grosser Bach, weit schöner Dir gelingen:
Es kann nur Deine Kunst vernünft'ge Seelen zwingen.

Und dieses trifft gewiss mit der Erfahrung ein:
Oft sieht man Sterbliche den Thieren ähnlich sein,
Wenn ihr zu blöder Geist nicht Dein Verdienst erreichet,
Und in der Urtheilskraft dem dummen Viehe gleichet.

Kaum triebst Du Deinen Schall an mein geschäftig Ohr,
So tönet, wie mich däucht, das ganze Musen-Chor.
Ein Orgelgriff von Dir muss selbst den Neid beschämen,
Und jedem Lästerer die Schlangenzunge lähmen.

Apollo hat Dich längst des Lorbeers werth geschätzt
Und Deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt.
Du aber kannst allein durch die beseelten Saiten
Dir die Unsterblichkeit, vollkommner Bach, bereiten.

Dies Gedicht stammt aus Hamburg (1732) und ist von K. Fr. Hudemann, demselben, dem Bach einige Jahre früher einen Canon gewidmet hatte.

kurzem in Leipzig gegen itzt gedachtes Schreiben herausgegebene Schrift verdriesslich. Ich bedaure nur, dass sie nach der Partheylichkeit und Ungerechtigkeit des Verfassers zu stark schmecket, und dass sich derselbe darin überaus bloss gegeben, wie wenig er die wahren Gründe der Musik und ihre wirkliche Schönheit kennet. Ein Unwissender wird sogar bei dem ersten Anblick dieser Schrift solches gestehen müssen, und meine Leser sollen es noch mehr erfahren, wenn ich ihnen die unordentlichen Sätze dieser wunderbaren Vertheidigung eines der grössesten Musikanten unserer Zeit in ihrer eigentlichen Gestalt darstellen werde. Gewiss man hat diesen berühmten Mann durch diese schmeichelhafte Lobschrift mehr beschimpfet als erhoben, und man hat seine Vorzüge der schärfsten Prüfung auf das stärkste unterworfen, da man ihn über alle anderen Musikanten setzet und da man ausdrücklich behaupten will, es sei nur ein Bach in der Welt."

Auch Mizler hatte sich der Sache, welche in künstlerischen Kreisen Aufsehen erregt hatte, angenommen und sich in seiner „Musikalischen Bibliothek" im Jahre 1738*) folgender Weise geäussert: „Das Andere, wovon ich noch reden wollte, betrifft die Leidenschaften des kritischen Musikanten gegen den Herrn Kapellmeister Bach. Es stehet in diesem Briefe S. 11: Bachische Kirchenstücke sind allemal künstlicher und mühsamer, keineswegs aber von solchem Nachdruck, Ueberzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken als die Telemann'schen und Graun'schen Werke. Ich stehe immer in dem Gedanken, der kritische Musikant müsse entweder nichts von Herrn Kapellmeister Bach gehört, oder da er es gehört, keine richtige Erkenntniss der Musik gehabt haben. Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Compo-

*) Band I. Th. 4.

nisten und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimme vollständiger setzet als Andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, so in der Oster-Messe zu Leipzig vergangenen Jahres bei der Allerhöchsten Gegenwart Ihro Königlichen Majestät in Pohlen von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Kapellmeister Bach aber componirt worden, der wird gestehen müssen, dass sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen und von jedermann gebilliget worden. So wohl weiss der Herr Kapellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten."*)

---

*) Vergebens ist versucht worden, zu ermitteln, welche Musik vom Jahre 1737 hiermit gemeint sein könne. Es mag wohl eine der Cantaten „Schleicht spielende Wellen" oder „Vereinigte Zwietracht" gemeint sein.

Aus dem Jahre 1738 stammt eine von Peter Kellner aufgezeichnete Generalbasslehre, welche den stolzen Titel führt (Spitta. II. 599):

„Des Herrn Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantors der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music."

Spitta bemerkt, dass diese Arbeit zahlreiche unverständige Schreibfehler und vielfache Unreinheiten des 4stimmigen Satzes enthalte. Dies erregt doch gegen die auch sonst nicht nachgewiesene Aechtheit dieser Arbeit, als einer von Bach selbst herrührenden, Bedenken. Die Abschrift, in der dieses Werk vorhanden ist, scheint nach Spitta von einer der Musik noch ziemlich unkundigen Persönlichkeit und zwar nach dem Manuskript eines Bach'schen Schülers gefertigt zu sein. Vielleicht hat einer der Schüler sie zusammengestellt und in eine gewisse Form gebracht, was ihm aus dem Inhalte der praktischen Unterrichtsstunden von Erheblichkeit erschienen ist. Diese Vermuthung dürfte um so mehr begründet sein, als weder Kirnberger noch die Söhne Bach's von einer derartigen theoretischen Arbeit ihres Meisters und Vaters irgend welche Kenntniss gehabt zu haben scheinen.

Unter diesen Umständen kann wohl eine nähere Betrachtung derselben hier unterbleiben.

Inzwischen hatte auch Birnbaum (im Jahre 1739) eine „Vertheidigung seiner unpartheiischen Anmerkungen“ drucken lassen, in welcher er dem kritischen Musikus noch stärker als in den unpartheiischen Anmerkungen zu Leibe gerückt war. Mizler aber schleuderte gegen diesen im zweiten Theil des dritten Bandes im Verfolg der Scheibe'schen Beantwortung (Seite 203 bis 208) die allerdings stark gefärbte Stelle, welche in Band IV. unter Nro. 18 ersichtlich ist und welcher wiederum eine Entgegnung Scheibes (Band IV. Nro. 19) folgte.

So setzte sich der Streit eine geraume Zeit hindurch fort. Aber nachdem er zuerst über den Werken eines grossen Meisters entbrannt war und in diesem einem Kunstprincip gegolten hatte, artete er weiterhin in persönliche Zänkereien aus. Ob und in welchem Maasse Bach selbst an jenen Schriften Antheil genommen, ist nicht bekannt geworden. Erst nachdem jeder Theil sein Pulver verschossen hatte, hörte der Krieg auf. Bach aber blieb, was er vorher gewesen war, der grosse und bewundernswürdige Tonsetzer, dessen Werke jene thörichte Kritik und den Namen Adolph Scheibe sehr gegen den sonstigen Werth beider mit in die Ewigkeit hinüber geschleppt haben.*)

Das Manuskript befindet sich nach Spitta's Bemerkung (II. S. 599. Anm. 31) im Besitze des Professor Wagner zu Marburg.

*) Schubarth, sonst, wie schon erwähnt, ein enthusiastischer Verehrer Bach's, beurtheilte Scheibe's Verdienste um die Kunst weniger ungünstig Er sagte von ihm, dass er manches Werk geliefert habe, das auf Unsterblichkeit Anspruch mache, und nennt ihn einen der gelehrtesten Musiker des vorigen Jahrhunderts, indem er die Frage ausspricht: „Was ist der hochberühmte Doctor der Musik, Burney, gegen einen Scheibe?“ (Aesthetik der Tonkunst, pag. 108/109.)

Noch im Jahre 1746 hat Bach ein Orgelwerk geprüft und abgenommen, welches Scheibe's Vater (Johann Scheibe) zu Zschortau bei Delitzsch für 500 Thaler gefertigt hatte. Es ist früher schon bemerkt worden, dass die Gereiztheit gegen den Sohn Bach nicht abgehalten hat, gegen den Vater gerecht zu sein.

Wir haben im Verlauf unserer Darstellung bereits öfter Veranlassung gehabt, den Namen Mizler zu nennen. Lorenz Mizler war Doctor der Philosophie und Medicin, und ein so leidenschaftlicher Mathematiker, dass er in der mathematischen Berechnung das Wesen der Tonkunst finden zu dürfen glaubte. Er war Bach's Schüler in der Musik gewesen und nahm in Bezug auf die musikalische Wissenschaft unter den Autoritäten von Leipzig eine hervorragende Stellung ein. Er hatte nämlich im Jahre 1738 dort eine musikalische Gesellschaft gestiftet, welche sich die Hebung der Musik zur Aufgabe gestellt hatte und zu einem gewissen Ansehen gelangt war. Freilich hätte man erwarten sollen, dass der grosse Tonsetzer, den Leipzig das Glück hatte den seinen nennen zu dürfen, vor allen anderen in dieser Gesellschaft hätte aufgenommen werden müssen. Aber erst neun Jahre später, im Jahre 1747 war es ihm, der damals 23 Jahre dort lebte und ebenso lange begehrt und bewundert worden war, vorbehalten, in diese Gesellschaft eintreten zu dürfen.

In welch sonderbarer Weise die Musik zur Zeit unseres grossen Tonmeisters den Mizler'schen Anschauungen gemäss selbst von wohldenkenden, einsichtsvollen und kunstgebildeten Männern betrachtet wurde, mag man aus den im Anhang II. unter Nro. 4 angefügten Statuten ersehen, welche unter Anderem festsetzten, „dass man nicht leicht ein neues Mitglied in die Societät aufnehmen solle, das nicht einen Gradum oder ein Amt habe", dass ferner „blosse praktische Musikverständige deswegen keinen Zutritt finden könnten, weil sie nicht im Stande seien, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beyzutragen", dass aber „theoretisch Musikgelehrte aufgenommen werden, wenn sie gleich in der Ausübung nichts wüssten, weil sie in den mathematischen Ausmessungen etwas erfinden könnten".

Es war ferner bestimmt, dass diejenigen, welche diesen Satzungen gemäss in die Societät treten wollten, sich bei dem Sekretär der Gesellschaft nebst beygelegten Proben in der Theorie und Praxi, wenigstens in der Theorie, zu melden hätten, und dass jedes Mitglied sein gut auf Leinwand gemaltes Bildniss einzureichen habe.

Nach diesen mehr als problematischen Grundsätzen hätten streng genommen mit Bach auch alle jene grossen Meister unserer deutschen Musik aus dieser musikalischen Societät ausgeschlossen bleiben müssen, welche das Ende des 18. und das erste Drittheil des 19. Jahrhunderts zu so ruhmvoller Höhe empor getragen haben. Denn Wenige von ihnen waren Theoretiker im Sinne Mizler's.

Indess hatte sich die Societät eine Hinterthüre offen gelassen, durch welche ausnahmsweise solche Männer eingeführt werden konnten. Sie hatte nämlich in Vervollständigung des Statuts festgesetzt:

„Die Societät behält sich die Freiheit vor, Personen von bekannter Geschicklichkeit aus eigener Bewegung für ihre Mitglieder zu erklären, und dadurch aller Vortheile, so ein Mitglied hat, fähig zu machen."

Die erste derartige Ernennung erfolgte im Jahre 1745, indem „Georg Friedrich Händel, Sr. Königl. Majestät von Gross-Britanien Capellmeister, von den sämmtlichen Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet und solchem die erste Ehrenstelle im Jahre 1745 eingeräumt wurde."

Ihm folgte im Monat Juli des folgenden Jahres „Carl Heinrich Graun, Ihro Königl. Majestät in Preussen Capellmeister."

Nicht auf gleiche Höhe stellte man Bach, den grossen Landsmann und Mitbürger, in dessen unmittel-

barer Nähe man lebte.*) Seine Aufnahme wurde nicht, als „eines Mannes von bekannter Geschicklichkeit", aus eigener Bewegung der Mitglieder der Ge-

---

*) Der im Verlage von Schwickert zu Leipzig erschienene „Musikalische Almanach" vom Jahre 1782 nennt als Mitglieder der Societät folgende Personen:

1. Graf Giac. de Zuchesini, Kaiserlicher Rittmeister.
2. Lorenz Mizler, beständiger Secretair.
3. G. H. Bümler, Kapellmeister in Anspach.
4. Chr. G. Schröter, Organist in Nordhausen.
5. H. Bookemeyer, Cantor zu Wolfenbüttel.
6. G. Th. Telemann, Kapellmeister zu Hamburg.
7. G. H. Stölzel, Kapellmeister zu Gotha.
8. G. Fr. Linke, Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Bergrath.
9. Pater Meierad Spiess, Prior des Reichs-Gotteshauses zu Yrsee.
10. Georg Venzky, Rector zu Prenzlau.
11. Georg Friedrich Händel, Grossbrit. Kapellmeister in London.
12. Pater Udalricus Weiss, Professor im Benedictiner-Kloster zu Yrsee.
13. Carl Heinrich Graun, Königl. Preuss. Kapellmeister.
14. Johann Sebastian Bach, Kapellmeister und Musikdirector in Leipzig.
15. G. A. Sorge, Stadt-Organist zu Lobenstein.
16. J. P. Kunzen, Organist und Werkmeister zu Lübeck.
17. Chr. Friedr. Fischer, Cantor in Kiel.
18. J. Chr. Winter, Cantor in Celle, jetzt in Hannover.
19. J. G. Kaltenbeck, Subrector und Organist in Pasewalk.

Es ist immerhin nicht ohne Interesse, die Namen der Männer zu kennen, welche würdig waren, in ihrer Zeit mit Bach, Händel, Telemann und Graun eine Gesellschaft zu bilden.

Die Gesellschaft hat nur eine Dauer von etwa zwanzig Jahren gehabt und ging ein, als Mizler die Geschäfte derselben nicht mehr besorgen konnte und ihre Mitglieder nach und nach abstarben.

Zu ihrer Stiftung hatte sie eine Medaille schlagen lassen, dahin deutend, dass mit dieser Stiftung eine neue Epoche der Musik beginne. Die Vorderseite zeigte ein nacktes Kind, auf dessen Kopf ein leuchtender Stern, in der rechten Hand eine brennende Fackel, daneben eine Schwalbe; ferner einen Kreis, darin ein Dreieck mit den musikalischen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6., um den Bienen fliegen. Die Rückseite hat die Inschrift: „In memor. Soc. scient. mus. in Germania florentis. A. R. S. MDCC.XXXVIII. Coepta auct. Laur. Mizlero, Math. Philos. Musico El."

sellschaft herbeigeführt. Er musste gleich jedem Anderen erst seine „Proben in der Theorie und Praxi“ einreichen. Dass er dies gethan hat, legt ein schönes Zeugniss für seine Bescheidenheit ab; aber es ehrt das Andenken an jene Gesellschaft eben nicht.

Der Schluss der Statuten besagte, wie wir gesehen haben, dass, wer die nöthige Geschicklichkeit besitze und in die Societät treten wolle, nebst beigelegten Proben in der Theorie und Praxi an den Secretair schreiben könne.

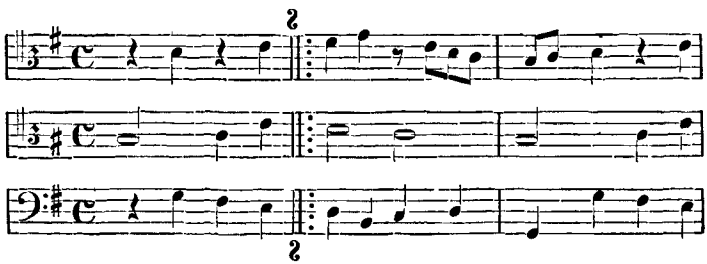
Bach reichte als Probestück die herrliche Bearbeitung des Chorals:

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“

ein. Er hat dort ferner, muthmaasslich als theoretisches Probestück, zur Auflösung einen Canon triplex à 6 voci vorgelegt.*)

Auch beeilte er sich, dem Gebrauche der Gesellschaft gemäss, sein Bildniss der Bibliothek einzuschicken, wodurch seine Züge der Nachwelt erhalten worden sind.**) So trat denn „Johann Sebastian

---

*) Der Canon, welcher auch auf dem in der Thomas-Schule befindlichen grossen Brustbilde Bach's ersichtlich ist, lautet nach Mizler, Band IV. der musikalischen Bibliothek, Leipzig 1754, Taf. IV.:

**) Dies schöne Bild, von Haussmann im Jahre 1747 gemalt, hängt jetzt in dem Gesangsaale der Thomas-Schule, ist sehr wohl erhalten und wird bei vorsichtiger Reinigung fast frisch erscheinen. Unter den kühn geschnittenen starken Augenbraunen und unter der hohen edlen

Bach, Capellmeister und Musik-Director in Leipzig, in die Gesellschaft im Jahre 1747 im Monat Junius."

Diese Thatsache ist, abgesehen von der Lächerlichkeit, dass man einem Manne wie Bach zumuthete, behufs seines Eintritts in diese „musikalische Gesellschaft" in seinem 62. Jahre und nach einer mehr als vierzigjährigen ruhmvollen Laufbahn als Tonsetzer und Virtuose noch eine Probearbeit einzusenden, nachdem man, übrigens mit vollem Rechte, Händel und Graun „aus eigener Bewegung" unter die Mitglieder aufgenommen hatte, doch von unschätzbarem Werth.*) Denn einmal verdankt die Nachwelt ihr, wie bereits erwähnt, den Vorzug, ein Original-Portrait des grossen Meisters in Oel erhalten zu haben, welches nach Auflösung der Societät im Jahre 1775 in den Besitz der Thomas-Schule übergegangen ist und sich noch jetzt dort befindet, dann aber war hierdurch auch für den Secretair der Gesellschaft, als welcher J. Mizler, der Stifter derselben, fungirte, die Veranlassung gegeben, das Andenken des grossen Mannes nach dessen leider bald genug erfolgendem Tode durch einen Nekrolog zu ehren, der die Grundlage alles dessen bietet, was seine Biographen später in weiterer Ausdehnung aufgezeichnet haben.

Für jetzt, wie nahe der Schlussstein seines Lebens

Stirn schauen die klugen dunklen Augen, wie von einem feinen Humor bewegt, lebhaft hervor. Der Charakter des Kopfes zeigt eine gewisse Grösse und Entschiedenheit. In der Hand hält Bach die oben abgedruckte Kreisfuge. Das dem ersten Bande vorgeheftete Brustbild ist nach diesem Original gestochen.

*) Auch bei der im Jahre 1743 stattgehabten Gründung des grossen Concerts, aus welchem die Gewandhaus-Concerte hervorgegangen sind, ist auf Bach nicht gerücksichtigt worden. Es scheint, als ob er in der That weiteren Kreisen der Musik nicht bequem erschienen sei. Vielleicht auch, dass man bei dem weltlichen Charakter dieser Gesellschaft den Kirchen-Componisten nicht für den geeigneten Mann halten mochte.

gerückt war, stand Bach noch in der vollen Kraft und Frische des Geistes und in körperlicher Rüstigkeit da. Wir erkennen dies in einem anderen Ereigniss, welches die erste Hälfte desselben Jahres bemerkenswerth gemacht hat und welches noch einen vollen Sonnenblick der Freude über die letzten Lebensjahre des alternden Meisters werfen sollte. Es war eine Reise, die letzte, welche ihm gestattet war, und die, was die äussere Anerkennung, die verehrende Aufmerksamkeit eines wahrhaft grossen Mannes anbetrifft, einen der höchsten Glanzpunkte seines ruhmvollen Lebens gebildet hat.

Seine erste Reise war die in Armuth unternommene und gewiss mit Entbehrungen jeder Art verknüpfte Wanderung des vierzehnjährigen Knaben nach Lüneburg gewesen. Die letzte führte ihn zu dem grössten Fürsten, der im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts einen der europäischen Throne geziert hat.

Carl Philipp Emanuel, sein zweiter Sohn, war seit dem Jahre 1740 in den Dienst Friedrich's des Grossen getreten, wo er als Cembalist bei den Hof-Concerten das Clavier zu spielen hatte. Dem Könige, welcher sich bekanntlich seit frühster Jugend mit der Musik beschäftigt hatte, selbst als Componist aufgetreten ist und die Flöte mit Meisterschaft blies, war der grosse Ruhm Sebastian Bach's nichts weniger als unbekannt geblieben. Er hatte wiederholt den Wunsch geäussert, ihn kennen zu lernen und dies zu mehreren Malen gegen den Sohn ausgesprochen. Als diese gelegentlichen Bemerkungen keine Folgen hatten, fragte er Emanuel Bach einmal ganz bestimmt, warum sein Vater denn nicht nach Potsdam komme? Jener unterliess nicht, diesen von dem Verlangen des Königs zu unterrichten. Bach aber, mit Geschäften überhäuft, die Mittheilungen seines Sohnes vielleicht auch nicht für so durchgreifend erachtend, zögerte darauf einzugehen. Indess wurde der König dringen-

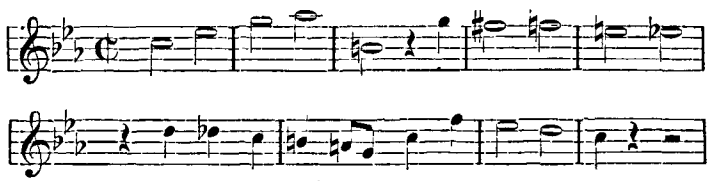
der, Emanuel konnte nicht umhin, dem Vater begreiflich zu machen, dass er dem Wunsche desselben nachkommen müsse und so trat der alte Cantor denn in Begleitung seines ältesten Sohnes Friedemann zu Anfang Mai 1747 die Reise nach Potsdam an, um sich dem damals noch jungen Fürsten, welcher dort residirte, vorzustellen.

Der König hatte jeden Abend Kammermusik. Die Zeit vor dem Abendessen war dazu bestimmt und Friedrich blies Concerte auf der Flöte. „Zur festgesetzten Stunde pflegte er, die Noten unter dem Arm, in das Concertzimmer zu treten, legte die Musik auch wohl selbst auf die Pulte."*)

Nach den mündlichen Ueberlieferungen Friedemann Bach's hat die Begegnung des Königs mit seinem Vater folgendermaassen stattgefunden.

Als Friedrich II. eines Abends bei versammeltem Orchester eben seine Flöte zum Concert zurecht machte, ward ihm durch einen Offizier der Rapport über die angekommenen Fremden überreicht. Die Flöte in der Hand haltend, warf er einen Blick in diesen Rapport. Dann drehte er sich in einer Art von Unruhe gegen die versammelten Capellisten um und legte mit den Worten: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen" seine Flöte bei Seite. Bach, der in der Wohnung seines Sohnes abgestiegen war, wurde sogleich auf das Schloss geladen. Er hatte nicht einmal Zeit, seine Reisekleidung ab- und seinen schwarzen Staatsrock anzulegen. Mit vielen Entschuldigungen über diesen seinen Aufzug erschien er vor dem grossen Fürsten, der ihn mit ausgesuchter Zuvorkommenheit aufnahm und den über die Verlegenheit und die zahlreichen Complimente des alten Mannes lächelnden Hofherren einen verweisenden Blick zuwarf. Das Flöten-Concert war für diesen Abend auf-

*) Kugler, Friedrich der Grosse. S. 276.

gegeben. Der König führte den berühmten Gast in allen Zimmern des Schlosses umher und ersuchte ihn, die dort befindlichen Silbermann'schen Fortepianos, die er sehr hoch schätzte und deren er sieben besessen hat, zu spielen. Die Capellisten begleiteten den König und Bach von einem Zimmer zum andern. Dieser aber, nachdem er überall probirt und phantasirt hatte, bat den König, ihm ein Fugen-Thema zu geben, um dies sogleich in freier Phantasie vor ihm ausführen zu können. Friedrich II. schrieb ihm das folgende Thema auf:

und Bach entwickelte dasselbe in der gelehrtesten und zugleich interessantesten Weise zur grossen Bewunderung des Königs, welcher seinerseits den Wunsch äusserte, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Da aber nicht jedes Thema zu einer so vollstimmigen Bearbeitung geeignet ist, so wählte sich Bach selbst ein solches und führte es zum Erstaunen der Anwesenden auf eine eben so glänzende als vollendete Art aus, wie er dies vorher bei der Fuge des Königs gethan hatte. Der König, der gewiss nicht zu den leicht in Bewunderung überfliessenden Charakteren gehörte, war von der unerhörten Meisterschaft des alten Cantors vollständig überrascht. Hinter ihm am Clavier stehend, rief er mehr als einmal: Nur ein Bach! Nur ein Bach!"*) An den dem Concert folgenden Tagen führte er ihn, wie im Schlosse zu den Silbermannschen Pianos, so zu

*) Kühnau. Die blinden Tonkünstler. Seite 26.

den in Potsdam befindlichen Orgeln in den dortigen Kirchen umher, um auch auf diesem Instrumente seine Kunst kennen zu lernen und zu bewundern. Ebenso scheint er ihm, was in Berlin für ihn von Interesse hätte sein können, haben zeigen zu lassen. Denn es ist bekannt, dass man ihm bei dieser Veranlassung das damals neue Opernhaus gezeigt, und dass er hier einen Beweis seines ausserordentlichen und umfassenden Scharfblicks in Bezug auf Alles gegeben habe, was auf den musikalischen Klang und den Schall von Wichtigkeit sein konnte.

Als er nämlich in den dort befindlichen grossen Concert- und Speisesaal geführt worden war, ging er auch auf die oben umher laufende Gallerie. Nachdem er die Decke besehen, sagte er zu den ihn begleitenden Personen, der Baumeister habe hier, ohne vielleicht es zu wollen und ohne dass es Jemand wisse, ein Kunststück angebracht. Wenn nämlich Jemand an der einen Ecke des länglich viereckigen Saales oben ganz leise gegen die Wand sprach, so konnte es ein Anderer, welcher über's Kreuz an der anderen Ecke mit dem Gesicht gegen die Wand gerichtet stand, ganz deutlich hören, sonst aber Niemand im ganzen Saal, weder in der Mitte, noch an irgend einer anderen Stelle. Bach hatte die Nothwendigkeit dieser eigenthümlichen Wirkung, von welcher sich die Anwesenden sofort überzeugten, sogleich aus der Richtung der an der Decke angebrachten Bogen richtig erkannt.

Die Spener'sche Zeitung von 1747 in Nro. 56 vom 11. Mai erzählt diesen Besuch Bach's in Potsdam in folgender Weise:

„Aus Potsdam vernimmt man, dass daselbst verwichenen Sonntag (4. May) der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die dasige vortreffliche Königl. Musik zu hören. Des Abends gegen

die Zeit, da die gewöhnliche Kammer-Musik in den Königlichen Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majestät berichtet, dass der Kapellmeister Bach in Potsdam angelangt sey, und dass er sich jetzo in Dero Vorkammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniss erwarte, der Musik zuhören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn hereinkommen zu lassen, und gingen bei dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruhten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Kapellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschahe dieses von gemeldetem Kapellmeister so glücklich, dass nicht nur Se. Majestät Dero Allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämmtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, dass er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage (8. May) liess sich der berühmte Mann in der Heil. Geist-Kirche zu Potsdam auf der Orgel hören und erwarb sich bey den in Menge vorhandenen Zuhörern Allgemeinen Beifall. Abends trugen Se. Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuga von 6 Stimmen auf, welches er zu Höchst Deroselben Vergnügen und mit Allgemeiner Bewunderung, ebenso geschickt, wie das vorigemal bewerkstelligte."

Man kann hieraus leicht ersehen, dass die Thatsachen im Wesentlichen mit der mündlichen Ueberlieferung übereinstimmen. Was in dem vorstehenden Berichte fehlt, wird durch jene ergänzt. Die Art und Weise, wie Bach veranlasst wurde, sich in Potsdam zu präsentiren und die Details über seine Ankunft daselbst fehlen natürlich. Das mitzutheilen würde einem Zeitungsredacteur damaliger Zeit übel angestanden haben.

Von Interesse ist es, aus diesem Zeitungsbericht zu erfahren, das Bach sich auf der Orgel der Heiligen Geist-Kirche in Potsdam öffentlich hat hören lassen und dass er auch am Abend des zweiten Tages bei Friedrich dem Grossen war, welcher ihn erst bei dieser Gelegenheit um die sechsstimmige Fuge ersucht hat.

Ueber seine Anwesenheit in Berlin sagt die Spener'sche Zeitung nichts. Die Vossische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen nimmt von der ganzen Angelegenheit keine Notiz, obschon sie sonst in ihren wöchentlich einige Male erscheinenden Blättern die Anwesenheit distinguirter Personen in Berlin, sowie deren Reisen von dort nach Potsdam und umgekehrt mit grosser Genauigkeit verzeichnet hat.

Bach kehrte von dieser seiner letzten Reise in hohem Grade befriedigt zurück. Das Fugenthema des Königs arbeitete er alsbald schriftlich aus, liess es unter der Bezeichnung „Musikalisches Opfer, Sr. Majestät von Preussen allerunterthänigst gewidmet“ in Kupfer stechen und dedicirte es dem Könige. Es besteht aus:

1. einer dreistimmigen Fuge für Clavier (C-moll allabreve), welche „Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte-Resoluta (Thema sammt Zubehör auf Befehl des Königs canonisch durchgeführt) überschrieben ist und worin er zugleich in den Anfangsbuchstaben der einzelnen Worte die Bezeichnung R. J. C. E. R. C. A. R. als Kunstfuge gegeben hat. Ausserdem enthält dies Werk folgende Stücke:
2. Canon perpetuus super thema regium (C-moll $^4/_4$),
3. Ricercar zu 6 Stimmen (C-moll allabreve),
4. Canon, zweistimmig mit der Ueberschrift: quaerendo invenietis,*)

*) Die Berl. Allg. Mus.-Zeitung von 1806 Stck. 18 enthält eine Auflösung dieses Räthsel-Canons.

5. Einen vierstimmigen Canon,
6. Einen andern zweistimmigen Canon,
7. Einen desgleichen per motum contrarium super thema,
8. Einen desgleichen per augmentationem contrario motu super thema,
9. Desgleichen per tonos super thema,
10. Canon à 2 Violini in unisono super thema,
11. Fuga canonica in epidiapente,
12. Sonata sopra il Soggeto Reale à Traverso, Violino e Continuo, bestehend aus einem
    Largo C-moll $^{3}/_{4}$,
    Allegro C-moll $^{2}/_{4}$,
    Andante Es-dur $^{4}/_{4}$,
    Allegro C-moll $^{8}/_{8}$,
    endlich:
13. Einen Canon perpetuus, für Flöte, Violine und Grundbass,

sämmtlich auf das vom Könige gegebene Thema gesetzt, welches überall in der künstlichsten, jede Art contrapunktischer Verwendung erschöpfenden Weise behandelt ist.

Man kann nicht umhin, auch hier den seltenen Reichthum zu bewundern, welchen Bach in der Bearbeitung dieses, in der That ausdrucksvollen und schön erdachten Motivs entwickelt hat und welcher nahe an die riesenhaften Combinationen seiner Kunst der Fuge heranstreift.

Unter dem Datum des 7. Juli 1747 überreichte er dem Könige die Ausarbeitung dieses Werkes, zunächst nur aus einer dreistimmigen Fuge, den Canons und der Fuge in epidiapente bestehend, mittelst folgenden Schreibens:

„Allergnädigster König,

„Ew. Majestät reiche hiemit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hohen Hand selbst herrührt.

Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonders Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anwesenheit in Potsdam Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruhten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorchen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerke aber gar bald dass, wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluss, und machte mich sogleich anheischisch, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelligt worden, und er hat keine andere, als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Grösse und Stärke, gleichwie in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muss. Ich erkühne mich, dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und derselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen.

Ew. Majestät
Allerunterthänigst
gehorsamstem
Knechte,
dem Verfasser.

Leipzig, den 7. Juli 1747."

So schrieb der alte, von seinen Vorgesetzten so vielfach gemaassregelte Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig an Friedrich den Grossen, der zu jener Zeit in der Blüthe seines Lebens und in der aufkeimen-

den Grösse seiner Heldenlaufbahn stand. Gleich fern von kriechender Unterwürfigkeit, wie von unedler Ueberhebung, voll ehrerbietiger Bewunderung für den grossen Fürsten, der den vom Lorbeer glänzender Siege umschlungenen Degen so gern mit den friedlichen Künsten, vor allem mit der Musik, der Poesie und den philosophischen Studien vertauschte, sehen wir ihn in männlicher Würde und in dem Selbstvertrauen seines eignen Werths, „den Fürsten aller Clavier- und Orgelspieler", jenem grossen Könige gegenüber stehen, in seinem besondern Reiche gross und gewaltig, wie es jener in dem Reiche der Welt war.*)

---

*) Es ist leider bis jetzt nicht gelungen, den Verbleib des dem Könige eingereichten Exemplars und den weiteren Verlauf dieser Sache, insbesondere zu ermitteln, ob und welche Antwort Friedrich der Grosse Bach hat zu Theil werden lassen. Vielleicht werden die betreffenden Schriftstücke mit der Zeit wieder an das Licht kommen.

Zu bemerken ist, dass in dem Katalog der Bücher-Sammlung pp. von Gaehlen, welche in Altona am 19. Februar 1827 hatte versteigert werden sollen, S. 50 sub Nro. 9285 das Musikalische Opfer als im Manuskript vorhanden angegeben ist. Es bleibt dahingestellt, ob hier eine Original-Handschrift S. Bach's vorhanden gewesen ist.

Spitta, Th. II. S. 843, erklärt allerdings mit grosser Bestimmtheit, dass das auf der Amalien-Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums befindliche Exemplar „das von Bach an Friedrich den Grossen gesandte Exemplar sei", welches demnach der König seiner Schwester überlassen haben müsse. Er fügt dem (S. 844) hinzu, das die von Bach später componirten Stücke „nachträglich ohne besondere Förmlichkeiten dem Könige zugesandt seien." Irgendwelche thatsächliche Grundlagen für eine derartige Annahme existiren, so weit sich dies irgend hat ermitteln lassen, nicht. Die Prinzessin Amalie, welche sich lebhaft mit Musik beschäftigt hat, in ihr selbst thätig gewesen ist, könnte sehr wohl in den Besitz eines Exemplars dieser Bach'schen Arbeit gelangt sein, welches in Leder gebunden worden, ohne dasselbe von ihrem Bruder, dem Könige, erhalten zu haben. Eben so wenig ist irgend eine Feststellung darüber erfolgt oder irgend eine Mittheilung darüber vorhanden, dass Bach dem Könige die später fertiggestellten Stücke ohne besondere Förmlichkeiten zugesandt habe.

Wie es übrigens zu jener Zeit mit der Abnahme solcher Werke stand, ersehen wir aus einem anderen uns von der Hand Bach's aufbewahrten Briefe an einen seiner zahlreichen Vettern, den Cantor und Gymnasial-Inspector Johann Elias Bach (1705 bis 1755), einem Enkel Georg Christoph's, des älteren Bruders von Bach's Vater. An diesen schrieb er*)

Monsieur
Monsieur J. E. Bach,
Chanteur et Inspecteur du Gymnase
l'occasion à Schweinfourt.

Leipzig, den 6. October 1748.

Hoch-Wohl-Edler
Hochgeehrter Herr Vetter.

Ich werde wegen Kürze der Zeit mit Wenigem viel sagen, wenn sowohl zur gesegneten Weinlese als bald zu erwartendem Ehe Segen Gottes Gnade und Beystand herzlich apprecire. Mit dem verlangten Exemplar der Preussischen Fuge kann vor itzo nicht dienen, indem justement der Verlag heute consumiret worden, sindemahl nur 100 habe abdrucken lassen, wovon die meisten an gute Freunde gratis verthan worden. Werde aber zwischen hier und neuen Jahres Messe einige wieder abdrucken lassen; wenn dann der Herr Vetter noch gesonnen ein exemplar zu haben, dürfen Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Einsendung eines Thalers Post geben, so soll das Verlangte erfolgen. Schliesslich nochmals bestens von uns allen salutiret beharren.

Dero Hochwohl-Edler
ergebener
J. S. Bach.

Hienach möchte man Bedenken tragen, den Spitta'schen Angaben zu folgen, so lange diesen nicht bestimmtere Grundlagen gegeben worden sind.

*) Neue Münchener Zeitung. 1861. Nro. 285.

P. S. Mein Sohn in Berlin hat nun schon zwei männliche Erben, der erste ist ohngefähr um die Zeit geboren, da wir leider! die preussische Invasion hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt."

Bach hatte also von dem obigen Werk zunächst nur 100 Exemplare abziehen lassen, deren Preis 1 Thlr. betrug und deren Mehrzahl gratis vertheilt worden ist. Das Interesse für solche Werke scheint eben, wie wir auch weiterhin bei der „Kunst der Fuge" sehen werden, ein beschränktes gewesen zu sein. Dass die oben erwähnte Preussische Fuge keine andere gewesen sein könne als das musikalische Opfer, darf wohl als selbstverständlich betrachtet werden.*) Merkwürdig bleibt, dass J. S. Bach, welcher die Mehrzahl der abgezogenen 100 Exemplare gratis an gute Freunde verthan, von dem „Herrn Vetter" Bezahlung fordert.

Inzwischen trat eine andere dringendere Sorge an ihn heran. Seine Tochter aus zweiter Ehe, Elisabeth Juliane Friederike, geboren 1726, hatte sich mit seinem ehemaligen Schüler Altnikol verlobt. Im Laufe des Jahres 1748 hatte der alte Tonmeister die Freude, diesen in Folge seiner dringenden Empfehlung als Organisten in der Kirche St. Wenzel zu Naumburg angestellt und so die Verheirathung seiner Tochter ermöglicht zu sehen. Das Empfehlungsschreiben ist uns erhalten.**) Es giebt Zeugniss einmal von der liebenden Sorgfalt, mit welcher der alte Bach, indem er seines Kindes Glück am Herzen trug,

---

*) Auch bei den übrigen damals veröffentlichten Arbeiten Bach's scheint der Absatz sehr gering gewesen zu sein. Mindestens lesen wir in einem Briefe des oben genannten Walther vom 27. Januar 1735 (im Original in der Königlichen Bibliothek zu Berlin): „Das beykommende Bachische Exemplar (muthmaasslich der 1735 veröffentlichte dritte Theil der Clavier-Uebungen), wofür ich 12 Gr. gezahlt, wollen Sie für 8 Gr. hingeben.

**) Euterpe. Jahrgang 23. 1864. Nro. 3. S. 41.

zugleich für die Lebensstellung seines ehemaligen Schülers sorgte, der ihm vor vielen Anderen lieb gewesen zu sein scheint, dann aber auch wiederum von der Eigenwilligkeit seines Charakters, in der er handelte, wie es ihm gut und nützlich schien, ohne der Vorfragen zu gedenken, die oft doch nicht zu umgehen sind. Endlich zeigt aber auch dieses Schreiben, dass der grosse Tonmeister, was er zu bitten hatte, mit männlicher Würde und im Gefühl seines eignen Werths zu bitten wusste, ohne sich in kriechende Devotion zu verlieren. Als Instrument einer grossen Action ist der Brief, ebenso wie jener aus dem Jahre 1733 an den Churfürsten von Sachsen, nicht von ihm selbst geschrieben, sondern von einem Copisten mundirt, von Bach unterzeichnet und lautet:

„Hoch Edelgebohrne,
Hoch und Wohl Edel
Veste,
Hoch und Wohlweise Herren
wie auch
Mit aller Ergebenheit Hochzuverehrenden
Herren!

„Ich erinnere mich noch mit dem grössten Vergnügen des gütigen Vertrauens, welches Ein Hoch Edler und Hochweiser Rath der Stadt Naumburg in meine Wenigkeit gesetzt: einmal da mein geringes Gutachten bei Reparirung Dero Orgel erfordert, und sodann auch gütigst vor genehm gehalten wurde; das anderemal, als ich auf gütiges Verlangen der Uebernehmung und Probe dieser Orgel beywohnen musste.*) Dieses Vertrauen zu mir macht mich so kühn, dass ich mir schmeichle, von Dero unschätzbarer Gewogenheit gegen mich die Gewährung einer Bitte zu erhalten. In Abwesenheit nehmlich meines ehemaligen lieben Ecoliers Hr. Johann Christoph Altnikols, nun-

*) Im Jahre 1746. Das Protokoll ist bereits früher mitgetheilt.

mehrigen Organisten und Schul Collegens in Greiffenberg unterstehe ich mich im Nahmen Seiner, und vor Ihn Dero vacante und nun wieder zu besetzende Organisten Stelle ergebenst auszubitten. Ich versichere, dass Sie Hoch Edle und Hochweise Herren an erwehntem Hrn. Altnikol ein solches Subject finden, welches Dero Wünschen vollkommen Genüge leisten wird. Denn da er bereits ein Orgelwerk geraume Zeit unter Händen gehabt, und Wissenschaft, solches gut zu spielen und zu dirigiren besitzet, und besonders ein Werk wohl zu tractiren und behörig zu conserviren vollkommen verstehet, welche Eigenschaften unumgänglich zu einem guten Organisten erfordert werden, da über diese seine gantz besondere Geschicklichkeit in der Composition, im Singen und auf der Violine noch dazu kommt: als bin ich überzeugt, Sie, Hoch Edel und Hochweise Herren, werden sich niemahlen gereuen lassen, mit Dero Wahl erwehntes Subjectum beehret, und auch meiner Bitte gewähret zu haben. Ich selbst werde diese Ihm erzeugte Wohlthat, als mir selbst geschehen rechnen und mich Zeit Lebens mit der grössten Hochachtung nennen, Hoch Edel gebohrene, Hoch und Wohl Edle,

Veste, Hoch und Wohlgelahrte, wie
auch Hoch und Wohlweise Herren!

Dero
gantz gehorsamster Knecht
Joh. Seb. Bach
Königl. und Churf. Hoff-
Compositor.

Leipzig den 24. Juli 1748."

Zu diesem mit Sorgfalt redigirten und stylisirten Gesuche hatte Bach mit eigner Hand und unter sorgsamer Beachtung der zu seiner Zeit gangbaren Curialien folgende langathmige Adresse geschrieben:

„Denen Hoch Edelgebohrnen, Hoch und Wohl-Edlen, Vesten, Hoch und Wohlgelehrten, wie auch

Hoch und Wohlweisen Herren Oberbürgermeistern, Bürgermeister und Rathe der Stadt Naumburg. Meinen Hochzuverehrenden Herren und Hochgeneigten Gönnern

in

Naumburg".

Die Organistenwahl fand am 30. Juli statt, noch ehe Altnikol's eigenes Bewerbungsschreiben eingegangen war. Die Empfehlung des grossen Tonmeisters scheint dabei von Gewicht gewesen zu sein und der Oberbürgermeister Schaller Bach persönlich von dem Erfolge haben benachrichtigen zu lassen. Denn dieser schrieb ihm noch einmal in folgendem eigenhändigen Briefe:

„Hoch Edelgebohrener Herr,
Hochgeehrtester Herr Commissions Rath.

Ew. Hochedelgeb. statte zuförderst meinen gehorsamstverbündensten Dank ab vor die so gütige Aufnahme meines letzt übersendeten Schreibens, wie nicht weniger, dass Ew. Hoch Edelgeb. mich durch Herrn Kämmerer Sonnenkalb Hochgeneigtest versichern lassen, dass mein gehorsames Suchen stattfinden solle. Ich werde Zeit Lebens diese besondere hohe Gewogenheit gegen mich mit der grössten Ehrfurcht bewundern. Ich unterstehe mich aber nochmahlen mit inliegenden Ew. Hoch Edelgeb. beschwerlich zu fallen; dann als ich die erstere Nachricht von Erledigung der Naumburgischen Organisten Stelle erhielt und mich zugleich entschloss, selbst bei Ew. Hoch Edelgeb. und Ew. Hoch Edel. Rath der Stadt Naumburg vor Hrn. Altnikoln hierum bittlich Ansuchung zu thun: so schrieb ich alsbald hievon, wie auch von meinem gefassten Entschluss an diesen meinen ehemaligen Ecolier, und erinnerte ihn zugleich, so bald als möglich durch seine eigene Bitte der meinen auf dem Fusse nachzufolgen. Da nun Ew. Hoch Edelgeb. durch Herrn Cämmerer Sonnenkalb mir zu wissen thun lassen, dass Hr. Altnikols eigne Erklärung nun-

mehr erfordert würde: als ist es mir um so viel angenehmer, dass ich Dero Verlangen zuvor gekommen, und schon gegenwärtig ein mir überschicktes Memoriale einzusenden im Stande bin. Wenn also Ew. Hoch Edelgeb. auch dieses Schreiben noch Dero Hohen Fürspruch würdigen wollen, so werde mich Zeit Lebens verpflichtet erachten zu heissen

Ew. Hoch Edelgeb.

Meines Hochzuverehrenden Herrn Commissions Raths

ganz gehorsamster und verbundenster Knecht

Joh. Seb. Bach.

Leipzig den 31. Juli 1748."

Das diesem Brief beigefügte „Memoriale" Altnikol's lautet:

„Hoch Edelgebohrne,
Hoch und Wohl Edle,
Veste, Hoch und Wohlgelahrte, wie auch
Hochzuverehrende und Hochgeneigte
Patroni,

Die geneigte Vorsorge, welche mein geliebter und Hochzuverehrender ehemaliger Lehrer (cpl. Tit.) Hr. Capellmeister Bach in Leipzig, in meiner Abwesenheit vor mich getragen, hat bei Vernehmung derselben mir das grösseste Vergnügen verursachet. Hoch Edelgebohrne und Hochweise Herren, könnte mir wohl etwas angenehmer sein, als dieses, dass Er selbst bei Ihnen um Dero erledigtes Organisten-Dienst vor mich ergebenst Ansuchung gethan, und mir hierdurch gleichsam den Weg gebahnet, dass ich nunmehro desto getroster meine eigne Bitte vor Dero Augen legen kann: Ich ersuche Sie Dannenhero, Hoch Edelgebohrne und Hochweise Herren, mit geziemender Ehrfurcht und Ergebenheit, Dero bekanndte Güte und Grossmuth gegenwärtig auch an mir zu beweisen, und mich in Dero erledigtes Organisten-Dienst einzusetzen. Ich versichre mit aller Aufrichtigkeit, wenn ich so glücklich sein soll keine Fehlbitte gethan zu

haben, dass ich sodann das mir anvertraute Amt mit aller Treu verwalten, und auch bei jeder vorfallenden Gelegenheit mit dem grössten Eyfer zeigen werde, dass ich sey

Hoch Edelgeborne, Hoch und Wohl Edel
Veste
Hoch und Wohlgelahrte,
wie auch Hoch und Wohl Weise Herren
Dero
unterthänigster und gehorsamster Knecht
Johann Christoph Altnikol
Organist und Schul Collega
in Niederriesa bei Greiffenberg."

Mit diesem Memoriale ohne Datum scheint ein zweites, an den Oberbürgermeister zu Naumburg gerichtetes Schreiben, vom 27. Juli 1743 datirt, dem obigen Briefe Bach's beigefügt gewesen zu sein.

Aus der ganzen Correspondenz ergiebt sich, dass Bach der Zustimmung Altnikol's zu den von ihm geschehenen Schritten zwar wohl sicher sein mochte, dieselbe aber keineswegs erst abzuwarten für nöthig erachtet hatte, sondern in seinem Namen, sowie im Interesse seiner an ihn zu verheirathenden Tochter frisch darauf los gehandelt hat. Altnikol, welcher erst, nachdem Bach die erforderlichen Schritte bereits gethan, hievon und von der erledigten Stelle Kenntniss erhalten, trat sein neues Amt zu Naumburg im September desselben Jahres an und seine Vermählung mit Elisabeth Bach war daher gesichert.

So konnte der grosse Meister am Abend seines Lebens auf ein gut vollbrachtes Tagwerk mit Befriedigung zurückschauen. Er hatte manchem Schmerz, mancher Sorge sein alterndes Haupt gebeugt, manchem Sturme getrotzt, aber er hatte auch mancher Freude die Pforten seines Herzens geöffnet und Ruhm und Ehre hatten in reichstem Maasse um seine Stirn den ewig grünen Kranz dankbarer Anerkennung, hoher

Verehrung geschlungen. Noch widerstand sein starker Körper, sein noch stärkerer Geist dem Alter, das an der Schwelle seines Hauses zu lauern begann, und sein Interesse für alles, was ihn umgab, vor Allem aber für seine Kunst hatte in nichts abgenommen.

Dies ergiebt sich sehr deutlich aus einem Streite, der, in demselben Jahre 1747 beginnend, auch ihn in ein unerfreuliches Gewirre von Zänkereien verwickelte, das für ihn erst mit seinem, freilich nahe bevorstehenden Ende abschloss.

Wir erwähnen dieses Streits ausführlich, einmal, weil er unmittelbar in die Lebensgeschichte J. S. Bach's eingreift, uns einen Einblick in seine und seines Zeitalters Charakteristik gewährt, vor allem aber weil er zeigt, mit welchem Interesse Bach seiner Kunst im Allgemeinen und besonders Allem zugethan war, was seine Schüler anbetraf, deren von ihnen erworbene Lebensstellung ja durch ihn begründet, gleichsam einen Theil seines eigenen Selbst bildete.

Johann Gottlieb Biedermann, seit 1747 Rector des Gymnasiums zu Freiberg in Sachsen, hatte zur hundertjährigen Feier des Westphälischen Friedensschlusses im Jahre 1748 im Gewandhause zu Freiberg gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes eine dramatische Aufführung veranstaltet, bei der die Schüler des Gymnasiums beschäftigt waren. Doles, einer der von Bach vorzugsweise geliebten Schüler, damals Cantor in Freiberg, hatte die Musik zu dem von dem blinden Dichter Enderlein gefertigten Texte gesetzt. Die Vorstellung, der auch die Bewohner der Umgegend zahlreich beigewohnt hatten, fand entschiedenen Beifall, es erfolgten zahlreiche Wiederholungen und der pecuniäre Ertrag belief sich schliesslich auf die bedeutende Summe von mehr als 1500 Thalern. Der Rector, welcher über diese Einnahme zu verfügen hatte, gab nur über die Hälfte der Summe Rechenschaft und wollte den Cantor für seine Mühe und

Arbeit mit 30 Thalern abfinden; Doles scheint diese Summe im Vergleich zu der allerdings so sehr bedeutenden Einnahme für sehr gering erachtet zu haben. Er hatte die Musik zu dem „Singspiel" geschrieben, mit dem Einstudiren und Probiren jedenfalls viel Mühe gehabt und hätte also wohl auf einen höheren Theil der Gesammteinnahme rechnen dürfen. Er lehnte daher das Anerbieten Biedermann's ab und erklärte, dass ihm der erhaltene Beifall genüge.

Dies scheint dem Rector mancherlei Bemerkungen zugezogen zu haben. In dem Verdruss hierüber, den er Doles fühlen lassen wollte, schrieb er am 12. Mai 1749 als Programm eine Abhandlung: De Vita Musica ex Plaut-Mostellar, Act. III. Sc. II. Praefatus, mit dem Zusatze: Ad Orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Jo. Gottl. Biedermann R., Freibergae.

Im Eingange dieser Schrift wird gesagt, es solle gezeigt werden, dass, wie jegliches Ding, wenn es übertrieben werde, mehr Schaden als Nutzen stifte, dies auch von der Musik gelte.

Nicht durch die Schuld der Kunst, wohl aber der Menschen, richte die Gewohnheit zu singen und zu spielen häufig Geist und Sitten übel zu und mache zu jeglicher Ausschweifung geneigt. So lasse auch Plautus den alten Simo sagen: Musice hercle agitis aetatem, ita ut vos decet vino et victu etc., woraus sich ergebe, dass schon zu der Römerzeit die Musiker in schlechtem Ansehen gestanden hätten. Der Verfasser lässt dann eine Reihe von geschichtlichen Citaten folgen, indem er Jubal, den uralten Sänger zur Harfe, als den Nachkommen Cains bezeichnet, und Horaz, Cato, Caligula und Nero, Sueton und Tacitus, Cordanus und Luther als Autoritäten, die vor dem Missbrauch der Musik gewarnt hätten, anführt.

Er, der Rector, habe daher alle Veranlassung, seine Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass sie sich vor einer Kunst hüten müssten, welche sie zu

einem ausschweifenden Lebenswandel führe und ihnen und Anderen Schaden bringen könne.

Die Tonkunst als solche war freilich nicht verdammt worden. Aber der jedenfalls sehr tactlose und ungeschickte Angriff war gegen die Musiker gerichtet. Was hätte die Schrift sonst für einen Zweck gehabt? Sollte sie etwa bloss, wie der Verfasser später behauptet hat,*) die Zöglinge seiner Schule durch vernünftige Vorstellungen vor dem Missbrauche dieser Kunst verwahren, weil die Erfahrung gelehrt, dass so viele, die sich ihr widmen, in ein liederliches Leben verfallen? In diesem Falle, meinen wir, wäre es besser gewesen, den Schülern nicht vorher durch Veranstaltung einer oft wiederholten musikalisch-theatralischen Vorstellung für Geld den Geschmack an der Musik beizubringen. Damals muss Herr Biedermann diese Gefahr noch nicht gekannt haben. Auch war es ihm jedenfalls sehr wohl bewusst, welchen Ansichten sich gewisse Kreise jener Zeit hinsichtlich „Der Jubals Söhne“ (der Musiker, denen vor allen anderen die Cantoren und Organisten angehörten) zuneigten. Er wusste sehr wohl, dass man die „Jubals-Brut“ und mit ihr die Musik selbst gern aus den Kirchen und aus dem Lande verbannt gesehen hätte.**)

---

*) Abgenöthigte Ehrenrettung M. J. G. Biedermann's.

**) Wie es in dieser Beziehung stand, wird man am besten aus einer Seitenbemerkung des oft erwähnten Gerber (Geschichte der Kirchen-Ceremonien Sachsens, 1732, S. 223) ersehen, welche er gelegentlich der Festmusiken für das Reformations-Jubiläum, also bei einer recht eigentlich kirchlichen Veranlassung, einzufügen für nöthig erachtet hat. Nachdem er wiederholt den grossen Lärm „mit Instrumenten Music, Paucken und Trommeten, Pfeiffen und Geigen“ getadelt und bemerkt hat, dass die Cantores, nur um ihre Geschicklichkeit zu zeigen und ihrer Phantasie freien Lauf zu lassen, „mit allen Instrumenten, die sie nur zusammenbringen könnten, lange und theatralische Musiken machten, die sich besser in eine Opera und Comödie schickten“, sagt er wörtlich: „Und das thun insgemein nur solche Cantores, die

Kam es bloss darauf an, Missbrauch zu verhüten, so hätten mit einer richtigen praktischen Uebung auch wohl die würdigen Worte Gesners in den Schulgesetzen der Thomana von 1732, Tit. VI. 52 (Musica) genügt; denn dort heisst es: „Sed abusus tamen vitandus est, canendumque ne praesidium hoc ad tranquillitatem aut religiones publicae ornamentum comparatum, in libidinis aut petulantiae instrumentum convertatur. Itaque nemo audeat injussu Rectoris et Cantoris convivium quodcunque canendo exhilare aut in universum canendi causa domun quamcumque ingredi".

Die Schrift Biedermann's gab keine speciellen Andeutungen, hatte auch keineswegs jene Uebergriffe im Auge, welchen eben durch die Schuldisciplin hätte abgeholfen werden können; sie beschäftigte sich auch nicht bloss mit „jenen fahrenden Musikanten, die, zumal in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nicht so gar selten waren".*) Vielmehr bezeichnete sie ganz im Allgemeinen den Stand der Musiker als einen durch Erfahrung und Geschichte verdächtigen. Da sie aber zugleich unmittelbar auf jene Vorgänge folgte, in denen der Verfasser mit Bezug auf sein ungerechtes Verfahren gegen Doles wohl eine reiche Quelle von Aerger und unangenehmen Erörterungen gefunden haben mochte, so lag nichts näher, als die Annahme, dass Doles der eigentliche Gegenstand des Angriffes sein und mit ihm dessen ganzer Stand in diesen hatte hereingezogen werden sollen. Dies war um so empfindlicher, als die Cantoren und Organisten, welche die Flugschrift zwar nicht besonders bezeichnete, die aber doch auch davon nicht nur nicht aus-

---

gute Saufbrüder und fleischliche, wollüstige Gesellen sein. Dahero auch alle verständige und christliche Herzen an ihrem Musiciren einen Gräuel haben, denn sie wissen, dass der grosse Musicus kein Werkzeug des heiligen Christus ist."

*) Niederrheinische Musik-Zeitung, Jahrgang 1860, S. 229.

genommen waren, sondern nach dem Vorangeführten sich ganz speciell betheiligt glauben mussten, es ihren kirchlichen und pädagogischen Functionen eben nicht entsprechend erachten konnten, ihren Stand in dieser Weise herabgewürdigt zu sehen.

Es regnete daher denn auch sehr bald Flugschriften für und wider. Matthéson allein, der immer schreibfertige, hat deren vier verfasst, zu deren wirksamsten

a. J. Mattheson: bewährte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat, Ueberaus heilsam wider die leidige Kaxechi irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst. Hamburg 1750.
b. Wahrer Begriff des harmonischen Lebens. (Hamburg 1750.)

gehören.

Auch unserm Meister war die Biedermann'sche Schrift zugekommen. Dass er, der mit der musikalischen Unterweisung zahlreicher Schüler betraut war, dieser die reiche Hälfte eines langen und ruhmvollen Lebens gewidmet hatte und dem Doles speciell lieb war, die Aeusserungen des Freiburger Rectors anstössig finden musste, wird nicht in Verwunderung setzen können. Er wünschte, dass sie eine Widerlegung finden möchten.

Selbst der Feder nicht hinreichend mächtig, auch, wie Adelung in seiner „musikalischen Gelartheit" sagt, nicht selbst ins Feld ziehend, „weil er der Augen wegen ein Emeritus hiess" schickte er sie an den Organisten Schröter in Nordhausen,*) da er in der Nähe

*) Schröter wird von Mizler in seiner musikalischen Bibliothek im dritten Theil S. 352 „ein nicht nur guter, practischer, sondern auch ein gelehrter Componist und Organist" genannt. Er wird als der Erfinder des Fortepiano bezeichnet, zu dem er 1717 als Kreuz-Schüler in Dresden die Idee erdacht, und das er 1721 am 11. Februar zum ersten Male vor dem Königlichen Hofe zu Dresden producirt haben soll.

niemanden wisse noch finden könne, der geschickter wäre sie zu widerlegen. Schröter entsprach dieser Aufforderung und sandte eine Erwiderungsschrift an Bach, indem er ihn bat, dieselbe in einer gelehrten Zeitung oder Wochenschrift abdrucken zu lassen. Diese Schrift lautete folgendermaassen:

Nordhausen.

„Der so fleissige als geschickte Herr M. Biedermann, Rector der Schule zu Freiberg, hat am 12. May 1749 ein Programma de Vita musica von einem Bogen in 4 ausgegeben, in welchem er durchgehends nur von lasterhaften Personen redet, die zugleich den wesentlichen Nutzen der Musik von derselben zufälligem Missbrauche nicht gehörig unterschieden haben. So gewiss aber der Wein daran unschuldig ist, dass man täglich Trunkenbolde antrifft, ebenso gewiss ist die Tonkunst unschuldig daran, dass Kayser Caligula und Kayser Nero inutilia terrae pondera gewesen sind. Es entsteht also die Frage, Warum der Herr Rector Biedermann diessmal lauter böse Beyspiele zusammengetragen? Vielleicht sind damals etliche verwilderte Schüler in Freyberg gewesen, als er, nach den Schulgesetzen, abermals ein Programma abfassen musste: folglich sahe sich der eilfertige Herr M. Biedermann gerechtfertiget, diese kleine Nebensache, als etwas sonderbares, öffentlich vorzutragen: folglich durfte er den wahren Nutzen und Gebrauch der noblen Musik unkaltsinnig berühren: folglich hat er mit diesem Programate eben so viel Aergerniss erreget, als der ehemalige gothaische Rector Vockerodt, mit seiner 1696 ausgegebenen Einladungsschrift: de Musica, medicina falsa mentium intemperatarum, wofür ihn aber der Weissenfelsische Concertmeister, Bär, durch seinen Ursum murmurantem tüchtig abgeführet. Es ist zu wünschen, dass andere Schulmänner sich vor solchen übereilten Vorträgen künftighin hüten, und sich vielmehr nach dem löblichen Beispiel richten mögen, wel-

ches ihnen der geistreiche Constantin Bellermann, Rector zu Münden, bereits 1743, in seinem Parnaso Musarum gegeben, anderer hierher gehörigen Schriften itzt zu geschweigen. Uebrigens hat der Herr M. Biedermann Seite 3 ein öffentliches Zeugniss abgeleget, dass er die heilige Schrift nicht mit solcher Aufmerksamkeit gelesen, als der ehemalige Rector zu Anspach, Herr Oeder, welcher in seinem Syntagmate variarum observationum, den Lamech, als des Jubals Vater, nach Anleitung Gen. IV, zu einem frommen und braven Mann gemacht hat. In Absicht dieser Sache schrieb D. Mizler, in seiner musikalischen Bibliothek, 1. Band, 5. Theil, 69. Seite ganz richtig: Die Musik darf sich also, wegen ihres Erfinders nichts mehr vorwerfen lassen, da Jubal so einen ehrlichen Vater gehabt. Doch was ist der Musik daran gelegen, ihr Erfinder mag ein Schelm oder braver Mann gewesen seyn. Die Natur der Musik wird dadurch nicht edler noch geringer ... Sollte aber jemand im Ernste dergleichen Vorwurf machen, so kann man ihn auch im Ernste einen Gotteslästerer heissen: Denn wenn die Musik an und vor sich etwas gottloses ist, und doch Gott in heiliger Schrift, selbige, ihn damit zu verehren geboten, so müsste ja Gott etwas gottloses geboten haben, welches abscheulich ist. Der Vorwurf also: Jubal, der Erfinder der Musik, stammet aus gottlosem Geschlechte, oder: viele Musici leben unordentlich, ist und bleibet abgeschmacket, wenn man deswegen die Musik verachten will."

„Es bleibet die Musik des Himmels Kind,
Wenn ihre Söhne gleich nicht alle heilig sind."

Bach hatte dies Schriftstück erhalten und schrieb darüber am 10. December 1749 an den Cantor und Musik-Director Einicke zu Frankenhausen Folgendes*):

*) Einicke, welcher in den Verdacht gekommen war, an dem Streite Theil genommen zu haben, hat die ganze Correspondenz nach

„Die Schrötersche Recension ist wohl abgefasst und nach meinem Goût wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen ... Herrn Matthesons Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle ich nicht, es werde des Auctors Dreckohr gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden." *)

Im Jahre 1750, dem Todesjahre Bach's, erschien nun die Schröter'sche Recension in besonderem Abdruck, einen halben Bogen stark, jedoch wesentlich verändert, in der folgenden Form:

„Christliche
Beurtheilung
des
Von Herrn M. Bidermann
Freybergischen Rectore
im Monat May des 1749sten Jahres
edirten
Programmatis
de
Vita Musica.

„Es hat der in alten Heydnischen und Fabelhafften Schriften vielleicht mehr, als in dem wahren Worte Gottes, belesene, Herr M. Bidermann, Rector der Schule zu Freyberg, am 12. May 1749 ein Programma de Vita Musica, von einem Bogen in 4to ausgegeben, in welchem er durchgehends nur von lasterhafften Personen redet, welche zugleich den Wesentlichen Nutzen der Musik von derselben zufälli-

---

Bach's Tode im Jahre 1751 an Mattheson mitgetheilt, der sie in der zweiten Beilage zur dritten Dosis seiner Panacea abdrucken liess.

**) Mattheson machte zu dem von Bach gewählten Ausdruck: „Dreckohr" die Anmerkung: „Expression basse et dégoutante, indigne d'un maitre de chapelle; pauvre allusion au mot: rector."

gen Missbräuche nicht gehörig unterschieden haben. So gewiss aber der Wein unschuldig ist, dass man möglich Trunkenbolde antrifft, ebenso gewiss ist die Musik unschuldig, dass Kayser Caligula und Nero inutilia pondera Terrae gewesen sind.

Es entstehet also die Frage: Warum hat Herr Rector Bidermann diessmal lauter böse Beyspiele mit gehässigen Ausdrücken aus seiner Bibliothek zusammengetragen? Vielleicht sind damals etliche verwilderte Schüler in Freyberg gewesen, als er nach den Schulgesetzen dermal ein Programma abfassen musste. Folglich sahe sich der eilfertige Herr M. Bidermann berechtiget, diese kleine Nebensache als etwas sonderbares öffentlich vorzutragen. Foglich durfte er den wahren Gebrauch und Nutzen der edlen Musik nur kaltsinnig berühren. Folglich hat er mit diesem Programmate ebenso viel Aergerniss erreget, als der ehemalige Gothaische Rector Vockerod mit seiner 1696 ausgegebenen Einladungsschrift de Musica, Medicina falsa Mentium intemperatarum, wofür ihm aber der Weissenfelsische Concertmeister Bähr durch seinen Ursum murmurantem tüchtig abgeführet.

Es ist zu wünschen, dass andere Schulmänner sich für solchen übereilten Vorträgen künfftig hüten und sich vielmehr nach dem löblichen Beispiel richten, welches ihnen der geistreiche Constantin Bellermann, Rector zu Münden, bereits 1743 in seinem Parnasso Musarum gegeben. Anderer hieher gehöriger Schrifften itzt zu geschweigen.

Uebrigens hat der Herr M. Bidermann S. 3 ein öffentliches Zeugniss abgeleget, dass er die Heil-Schrifft nicht mit solcher Aufmerksamkeit gelesen, als der ehemalige Rector zu Anspach, Herr Oeder, welcher in seinem Syntagmate variarum den Lamech als des Jubals Vater, nach Anleitung Genes. IV. v. 21 zu einem frommen und braven Mann gemacht

hat. In Absicht dieser Sache schrieb D. Mizler in seiner musikalischen Bibliothek 1. Band, V. Theil, 69. Seite gàntz richtig: „Die Musik darf sich also wegen ihres Erfinders nichts mehr vorwerfen lassen, da Jubal so einen ehrlichen Vater gehabt. Doch was ist der Musik daran gelegen, ihr Erfinder mag ein Schelm oder ein braver Mann gewesen sein. Die Natur der Musik wird dadurch nicht edler noch geringer..... Sollte aber Jemand im Ernste dergleichen Vorwurf machen, so kann man ihn auch im Ernste einen Gottes-Lästerer heissen. Denn wenn die Musik an und vor sich etwas Gottloses ist, und doch Gott in H. Schrifft selbige, ihn damit zu verehren, geboten, so müsste ja Gott etwas Gottloses geboten haben, welches abscheulich ist. „Und endlich (mit wenigem viel gesagt), so laufft oben besagtes Programma wider hohe Landes-Fürstliche Kirchen-Ordnung Plaisirs und Interesse. Denn wenn Niemand mehr (nach des Autors Abmahnung) Musicam studiren soll, wo bliebe die Kirchen-Musik? Wo würde man Organisten und Capellisten hernehmen? Und was würde die Tranksteuer dazu sagen? Der Vorwurf also: Jubal der Erfinder der Musik stammt aus gottlosem Geschlechte, oder: Viele Musici leben unordentlich, ist und bleibet abgeschmackt, wenn man deswegen die Musik verachten will.

„Es bleibet die Musik des Himmels liebes Kind,
Wenn ihre Söhne gleich nicht alle heilig sind."

In dieser Form verbreitete Bach die Schrift.

Der Titel war, wie man sieht, nicht von Schröter. Auch waren in dem Abdruck Abänderungen, Zusätze und Weglassungen vorgenommen worden, welche, so unwesentlich sie an sich sein mochten, doch den eigentlichen Verfasser derselben, obschon sein Name nicht genannt war, nicht wenig verletzt zu haben scheinen. Dieser bat Einike unterm 9. April 1750, er möge Bach mittheilen, wie empfindlich ihm die gewaltsamen

Veränderungen seiner Recension gewesen seien. Sein Trost sei, dass Niemand, der seine Denk- und Schreibart sonst kennen gelernt, ihn für den Verfasser halten könne, des unglücklich gerathenen Rubri: Christliche Beurtheilung u. s. w. nicht zu gedenken. — Einike entledigte sich seines Auftrags und Bach antwortete ihm am 26. Mai 1750:

„An Herrn Schröter bitte ich mein Compliment zu machen, bis dass ich selber im Stande bin zu schreiben, da ich mich dann der Veränderung seiner Recension wegen entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe, sondern einzig demjenigen, der den Druck besorgt, zu imputiren ist."

Hiermit hätte sich Schröter wohl zufrieden stellen sollen. Aber wie hätte seine gekränkte Eigenliebe nachgeben können, ehe ihr im vollsten Maasse Genüge geschehen? Seine schriftstellerische Eitelkeit scheint auf eine zu starke Probe gestellt worden zu sein. Die Versicherung Bach's, dass er an den Veränderungen keinen Antheil gehabt, fand bei ihm keinen Glauben, und er verfolgte die Sache weiter. Am 5. Juni, zu einer Zeit, wo Bach blind und bereits in den vorgeschrittenen Stadien eines schweren Siechthums rang, antwortete er an Einike in offenbar sehr gereiztem Tone:

„Der Herr Capellmeister Bach bleibet in Culpa, er mag sich itzt krümmen und künftig drehen, wie er will. Er kann aber auf eine kluge Art dieser Sache ein Ende machen, wenn er:

1. sich öffentlich bekennet, dass er der Urheber der christlichen Gedanken sei (NB. Mutatis mutandis),
2. den Herrn Rector Bidermann überführet, dass dessen Hauptabsicht, besage seines Rubri, keineswegs auf das Lob der Musik und derselben Verwandten gezielet, und dass dessen beygebrachte drittehalb Flosculi in laudem Musices nur eine gewisse Decke vorstellen, durch welche jedoch

seine Gesinnung gegen die unschuldige Musik klar zu sehen ist.

3. Müsste zugleich der unbekannte Verfasser der aufrichtig genannten Gedanken herausgefordert werden, um sich zu nennen.

Wahrhaftig eine solche Capellmeister-That würde dem Hrn. Bach zur sonderbahren Ehre, unserm Hrn. Mattheson zu einem unvermutheten und wohlverdienten Vergnügen und der edlen Musik zu mehrerem Wachsthum gereichen. Diesen wohlgemeinten Vorschlag bittet, unter gehorsamstem Compliment, nach Leipzig zu berichten."

Einike hielt es für seine Pflicht, den sterbenden blinden Greis auch von dieser Erwiderung in Kenntniss zu setzen. Aber der Vorhang war im Fallen begriffen. Bach's Tod beendete, für ihn mindestens, diesen unerquicklichen Streit, aus welchem sich, abgesehen von den wohl allseitig begangenen Ungeschicklichkeiten, vor Allem ergiebt, dass der alte Tonmeister sich in der Mitte seiner Kunstgenossen als ihrer natürlichen Vertreter einen gefühlt und für wohl berufen erachtet hat, zur Zurechtweisung und Abwehr gegen jenen unberechtigten und tactlosen Angriff das Seinige beizutragen.*)

In die Zeit, während welcher dieser Streit geführt wurde (1749), fällt die letzte grössere Arbeit Bach's, nämlich das merkwürdige Werk „die Kunst der

---

*) Es hat sich an die Mittheilung dieser Vorgänge ein Streit über die Entstehung der bereits oben angeführten Cantate Bach's: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" geknüpft, dessen Erörterung zu interessanten kritischen Feststellungen geführt hat. Soweit dieselben für die Lebensgeschichte Bach's und dessen obiges Tonwerk von Interesse waren, sind sie mit gebührender Aufmerksamkeit berücksichtigt worden. Niederrhein. Musik-Zeitung a. a. O. Voss. Zeitung 1860 Nro. 152 und 158. Echo, Jahrg. 6 Nro. 47. Vorrede zur Ausgabe der Cantate „Phöbus und Pan" durch die Bach-Gesellschaft.

Fuge", durch dessen Bearbeitung er jede Möglichkeit zu zeigen beabsichtigte, in welcher ein Fugenthema verwendet werden konnte.

Das aus 15 einhändigen, 2 vierhändigen Fugen (letztere für zwei Claviere geschrieben) und vier canonischen Bearbeitungen, im Ganzen aus 21 Stücken*) bestehende Werk, von denen die Fugen Nro. 12 und 15 auch in der vollkommensten Umkehrung dargestellt sind, enthält nur Bearbeitungen eines einzigen Themas, wenn man will Variationen, die Bach Contrapunkte nannte und die sich durch die streng geführte Melodie jeder einzelnen Stimme neben Umkehrungen, Canons, Verengungen und Erweiterungen auszeichnen.

Ein zweites Werk dieser Art und Tendenz giebt es nicht. Es war, wie so viele von Bach's grösseren Arbeiten, dem Studium und der Belehrung Anderer gewidmet. Er wollte nicht in theoretischen Regeln, sondern in vollkommen ausgearbeiteten Sätzen nachweisen, was ein geschickter Tonsetzer aus einem einzigen Thema herausziehen, wie solches in den Formen und nach den Regeln des höheren und strengeren Contrapunkts auf die allerabweichendste Art behandelt werden könne. Er erschöpft daher in jeder harmonisch denkbaren Combination und mit der höchsten Meisterschaft jeden besonderen Theil dieser Kunst.

In der letzten Fuge tritt den beiden leitenden Motiven ein drittes Thema hinzu, welches in den Tönen b a c h den Namen des Tonmeisters darstellt. Diese Fuge ist nicht beendet worden. Sie bricht unvermuthet ab. Die Augen begannen dem Meister den Dienst zu versagen. Er hörte auf zu arbeiten. Der Riesengeist, der dies Werk zu schaffen angefangen,

---

*) Die in der Anmerkung Spitta's, S. 678, Th. II, befindlichen Bemerkungen über Rust und Hauptmann könnten zu kritischen Erörterungen veranlassen. Inzwischen würden diese wenig förderlich sein und mögen daher beruhen bleiben.

es fast vollendet hatte, erlosch. So fügte Carl Philipp Emanuel den letzten, von seines Vaters Hand geschriebenen Takten die Bemerkung hinzu: „Ueber dieser Fuge, wo der Nahmen Bach im Contrapunkt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."

Die Absicht Bach's soll es gewesen sein, noch eine letzte Fuge folgen zu lassen, in der er vier Themata zu bearbeiten, diese in allen vier Stimmen umzukekren und so mit diesem contrapunktischen Meisterstück das merkwürdige Werk zu beschliessen gedachte.

Es war ihm nicht vergönnt, diese Absicht in Erfüllung zu bringen. Indess hatte er, wenn es gestattet ist, in der beurtheilenden Geschichte dieser Arbeit über den augenblicklichen Moment hinausgreifend fortzufahren, begonnen, in Gemeinschaft mit seinen Söhnen das Werk in Kupfer zu stechen. Erst nach seinem Tode wurde diese Arbeit vollendet und zwei Jahre später (1752), von Marpurg durch eine Vorrede eingeleitet, herausgegeben. Als Entschädigung für die unvollendet gebliebene Fuge war Bach's letzte Arbeit, der Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" dem Werke hinzugefügt worden.

Die Vorrede Marpurg's, wiewohl zwei Jahre nach dem Tode des Meisters geschrieben, ist doch nach manchen Seiten hin interessant genug, um sie als einen werthvollen Beitrag zur Charakteristik des Werkes und der künstlerischen Anschauungen jener Zeit-Epoche über den Werth der Compositionen Bach's nicht ausser Acht zu lassen. Sie wird demnach unsern Lesern in Theil IV. unter Nro. 21 mitgetheilt.

Dieselbe erinnert in ihrem Zusammenhange und ihrer Ideenfolge lebhaft an die Vertheidigungsschrift Birnbaum's gegen die Angriffe Scheibe's auf Bach und ergänzt diese. In beiden Schriftstücken ist im Wesentlichen Alles ausgesprochen, was über den Werth der Tonwerke des Meisters in ihrer Allgemein-

heit zu sagen war. Sie zeigen, wie das künstlerisch gebildete Publikum aus seiner Zeit über ihn dachte und geben noch heut mit grosser Klarheit und Schärfe den Standpunkt an, von welchem aus die Beurtheilung seiner Thätigkeit als Tonsetzer erfolgen muss.

Durch den als Ersatz für die unvollendete Arbeit der letzten Fuge eingefügten Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen", hatten Bach's Söhne in rührender Weise dem Publikum gegenüber den Mangel an Fertigstellung des Werks motivirt. Es waren nur 30 Exemplare abgezogen worden und der Ertrag derselben war so gering, dass nicht einmal die Kosten der Platten des Stichs herauskamen, welche endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft werden mussten, ein in der That trauriges Zeugniss für den Mangel an Interesse, welches das musikalische Publikum Deutschlands für diese nachgelassene Riesen-Arbeit eines seiner grössesten Tondichter an den Tag gelegt hat.*)

Und doch war zu jener Zeit die jetzt längst beendete Epoche der Fugenform noch keineswegs so geschlossen, wie Marpurg dies in seiner Vorrede behauptet hat. Im Gegentheil, sie war durch Bach, als dem unbestritten grössten Tonsetzer in derselben, auf die höchste Stufe der Vollendung erhoben worden und es hat mit ihm sein grosser Zeitgenosse Händel sich dieser Form der Musik mit Vorliebe und glänzendem Erfolge bedient.

Die Sache lag etwas anders als Marpurg sie

---

*) Eine authentische Nachricht über den Verbleib der Kupferplatten dieser merkwürdigen Arbeit findet sich in der Bekanntmachung C. Ph. E. Bach's vom 14. September 1756 (Marpurg, historisch-kritische Beiträge, Bd. II., S. 575), in welcher dieselben zum Verkauf um jeden Preis ausgeboten werden. Es wird dabei bemerkt, dass es sich um etliche 60 Kupfertafeln handle und dass ihr Gewicht 1 Centner betrage. Auch wird angeführt, dass bis dahin nur ungefähr 30 Exemplare zum Preise von à 4 Thalern verkauft worden seien.

erfasst hatte. Der polyphone Styl war überhaupt nicht tief in die Stimmungen des musikalischen Publikums eingedrungen. Man betrachtete ihn wie es scheint in weiteren Kreisen an und für sich ohne besonderes Interesse. Der die Kirchen besuchende Theil der Bewohner Leipzigs aber schenkte der Musik Bach's eben nur diejenige Aufmerksamkeit, welche durch den religiösen Inhalt bedingt wurde.

In jedem Falle ist das besprochene Werk, abgesehen von dem Werth, welchen dasselbe als die letzte grosse Arbeit eines so ausgezeichneten Mannes erregen muss, ein solches, das in dem wunderbaren Reichthum der Motive und ihrer Verwendung und Verschmelzung mit der Form die unerreichte Höhe seines Schöpfers auch im Geiste und in seinem innersten Wesen mit Entschiedenheit bekundet.

Uebrigens zeigt merkwürdiger Weise das zu Berlin befindliche Autograph*) eine feste klare Schrift. Erst gegen den Schluss hin wird diese enger, kleiner, weniger sorgfältig, mit häufigeren Abänderungen versehen. Auf den letzten Seiten ist sie ganz klein und eng, wenngleich noch immer sehr deutlich. Man möchte kaum daraus erkennen, dass der, der diese Blätter niedergeschrieben, ein erblindender Greis gewesen sei.

So hatte der alte Meister mit der unerschöpflichen Fülle seines Strebens und Wirkens und in dem reich quellenden Strome seiner Erfindung die ihm vorbehaltene Lebensbahn bis an die äusserste Grenze zurückgelegt.

Wir haben ihn auf derselben bis zum Ende seiner Werke begleitet, ihn als ausübenden und schaffenden Künstler, als Menschen, als Gatten, Vater, Lehrer und Bürger betrachtet.

Es ist ein wohlthuendes Gefühl, am Abende seines Lebens von der Höhe seines künstlerischen Stand-

*) Dasselbe enthält 39 Seiten in Hochfolio auf 5 Systemen.

punktes aus in das innere Leben seines Hauses blicken zu können. Auch wenn es uns an positiven Nachrichten in dieser Beziehung fehlt, vermögen wir uns doch ein treues Bild desselben zu entwerfen.

Dies zeigt uns eine stille, nicht mehr zu zahlreiche Familie in ununterbrochener ernster Thätigkeit. Nur ein Mitglied derselben, David, der jüngste ihm im Jahre 1736 geborne Sohn nimmt an dem geistigen und künstlerischen Treiben keinen Antheil. Die Natur hat ihm die Gaben versagt, die sie so verschwenderisch dem Vater zuertheilt hatte. Er ist blödsinnig, und nur die Musik, das Gemeingut der grossen Familie Bach, ist im Stande, ihm Zeichen von Verständniss und Interesse abzuringen. Im Uebrigen herrscht bei sparsamer Einrichtung Zufriedenheit und heitere Ruhe. Wie hätte ein von häuslichen Sorgen bedrängter Mann neben den ihm sonst obliegenden Pflichten und den aus seiner Stellung sich ergebenden Aergernissen jene ungeheure Productivität entwickeln, seinen Werken jene harmonische Vollendung geben können, welche wir in ihnen bewundern? Wir sehen ihn mit emsigem Fleisse arbeiten an eigenen Werken und an denen seiner Söhne und Schüler. Wir sehen ihn an alles, eignes wie fremdes, die prüfende, bessernde Hand anlegen, sich oft in das Studium der Meister seiner Zeit vertiefen, dann wieder das selbst Geschaffene überarbeiten, kirchliche Aufführungen vorbereiten, in unglaublichem Fleiss die Stimmen zu diesen selbst ausschreiben. Wir sehen, wie seine Söhne, von denen die älteren schon Meister von Rang waren, ihm hilfreich zur Seite stehen, und wie sogar sein Weib Anna Magdalena die häusliche Arbeit bei Seite legt, wie sie mit fester und sicherer Hand zur Feder greift um mitarbeitend die Werke ihres Gatten zu fördern.

Wir sehen, wie alle vereint, in Frieden mit ihrer Umgebung, Gott dem Herrn, zu dessen Lobe und

Preise sie so schöne Werke entstehen liessen, durch einen frommen gottesfürchtigen ehrbaren Wandel, wie durch Gebet und Gesang ehren, und wie so in einfach patriarchalischer Ruhe das Leben dieser merkwürdigen Familie dahin fliesst.

Carolina Dorothea, die älteste Tochter aus der ersten Ehe, war unverheirathet geblieben. Wilhelm Friedemann, jetzt 38 Jahre alt, war, wie man sich erinnern wird, im Jahre 1733 als Organist an der Sophien-Kirche zu Dresden angestellt worden. Im Jahre 1746 hatte er diese Stelle aufgegeben, indem er den besseren Dienst an der Marien-Kirche zu Halle, den sein Vater einst ausgeschlagen, annahm, nachdem er, freilich ohne Erfolg, für die Dresdner Stelle seinen zukünftigen Schwager Altnikol zu seinem Nachfolger in Vorschlag gebracht hatte.

Auch Carl Philipp Emanuel, seit 1740 in Friedrich's des Grossen Dienst, hatte das väterliche Haus längst verlassen. Mit Stolz konnte der Vater auf beide Söhne sehen, wenn schon die Eigenthümlichkeit, das von allem Aeusseren abgekehrte Wesen Friedemann's nicht ohne Conflict mit den realen Zuständen der Welt geblieben war und dem Vater manche ernste Stunde, manche schwere Sorge bereitet haben mag, wie er denn auch weiterhin dem Verderben verfallen ist.

Johann Christoph Bernhard, den wir seiner Zeit in Folge der Empfehlung seines Vaters sich als Organist in Mühlhausen niederlassen sahen, war 1739 gestorben. Sonst befand sich Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger), geboren 1732, jetzt etwa 18 Jahre alt, in der väterlichen Lehre, ebenso Johann Christian (der Englische), im Jahre 1735 geboren, also etwa 13 Jahre alt.

Alle übrigen Söhne, deren ihm im Ganzen, einschliesslich eines Zwillingpaars, 15 geschenkt worden

waren, hatte ihm der Tod entrissen.*) Ebenso waren von 6 Töchtern nur noch drei am Leben, unter denen die Braut seines Schülers Altnikol.

Es ist uns aus jener Zeit ein Brief J. S. Bach's aufbewahrt, der uns, mehr als manches Anderes, über seine Lebensverhältnisse im Hause belehrt. Derselbe ist an seinen bereits obengenannten Vetter Johann Elias Bach zu Schweinfurt gerichtet und lautet**):

„a Monsieur
Monsieur J. E. Bach
Chanteur et Inspecteur
des Gymnasiastes de la Ville Impériale
à
Schweinfurt.
franque à Saalfeld.
(Saalfeld ist ausgestrichen und Coburg darüber gesetzt.)

Leipzig, den 2. November 1748.

Hoch Edler etc.
Hochgeehrter Herr Vetter.

Dass Sie nebst Frau Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestrigen Tages erhaltene angenehme Zuschrift nebst mitgeschicktem Kostbaren Fässlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Dank abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauren, dass das Fässlein entweder durch die Erschütterung im Fuhrwerk, oder sonst Noth gelitten; weil nach dessen Eröffnung in hiesiges Orthes gewöhnlicher Visirung, es fast auf den dritten Theil leer und nach des Visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat, und also schade, dass von dieser edlen Gabe das geringste Tröpflein hat

---

*) Nach der Genealogie der Bach'schen Familie wäre Gottfried Heinrich, Bach's sechster Sohn, der „ein grosses Genie war, aber nicht entwickelt", erst im Jahre 1761 zu Leipzig oder Naumburg gestorben.

**) Neue Münchener Zeitung a. a. O.

verschüttet werden sollen. Wie nun zu erhaltenem reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlichen gratulire, als muss hingegen pro nunc mein Unvermögen bekennen, um nicht im Stande zu sein, mich reellement revengiren zu können. Jedoch quod differtur non auffertur und hoffe occasion zu bekommen, in etwas meine Schuld abtragen zu können.

Es ist freilich zu bedauern, dass die Entfernung unsrer beiden Städte nicht erlaubet persönlichen Besuch einander abzustatten, Ich würde mir sonsten die Freiheit nehmen den Herrn Vetter zu meiner Tochter Liesgen Ehren Tage, so künftigen Monat Januar 1749 mit dem neuen Organisten in Naumburg H. Altnikol, vor sich gehen wird, dienstfreundlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme Jahreszeit es wohl nicht erlauben dürfte, den Herrn Vetter persönlich bei uns zu sehen: So will ich nur durchaus bitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, womit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schönster Begrüssung an Ihnen von uns allen beharre

Dero Hoch Edelgebornen
gantz ergebener treuer Vetter
und willigster Diener
Joh. Seb. Bach.

P. S. M. Birnbaum ist bereits vor 6 Wochen beerdigt worden.

P. M. Ohnerachtet sich der Herr Vetter geneigt offeriren, fener mit dergleichen liqueurs zu assistiren, so muss doch wegen übermässiger hiesiger Abgaben es depreciren, denn dass die Fracht 16 gr., der Ueberbringer 2 gr., der Visitator 2 gr., die Landaccise 5 gr. 3 pf. und generalaccis 3 gr. gekostet hat, als können Herr Vetter ermessen, dass mir jedes Maass fast 5 gr. zu stehen kömmt, welches dann als vor ein Geschenke zu kostbar ist".

Gewiss ist es von hohem Interesse zu sehen, wie

der alte Meister sich an der „edlen Gabe“ gefreut hat, deren Inhalt so verschüttet worden, dass ihm aber dennoch die Fracht und Accise von zusammen 1 Thlr. 5 Gr. 3 Pf. zu hoch gekommen ist und er um ihrer willen weitere so kostbare Geschenke hat verbitten müssen.

Wohl hatte zu jener Zeit das baare Geld, von dem er ja nicht in überflüssigem Maasse erhielt, einen sehr hohen Werth und wurde in einem sparsamen Haushalt nicht unnütz ausgegeben. Man kann sich dies klar machen, wenn man erwägt, dass Bach, dem doch die Zeit so über alle Maassen kostbar war, gewiss vorzugsweise aus Rücksichten der Gelderspar-niss die Stimmen zu seinen Kirchenmusiken, sowohl für den Chor als für das Orchester in ungeheurer Anzahl selbst ausgeschrieben, zum Theil das Papier selbst rastrirt, und dass er beim Schreiben der Noten überall die höchste Sparsamkeit beobachtet hat. Ja er hat diese so weit getrieben, dass er die freien Notensysteme, welche für die Hauptmusik nicht in Anspruch genommen waren, zum Aufschreiben anderer Stücke verwendete, so dass auf diese Weise mitunter zwei ganz verschiedene Compositionen nebeneinander herlaufen. Wie sollte ihm da nicht eine Ausgabe von 1 Thlr. 5 Gr. 3 Pf. wehe gethan haben, die doch nur einem Luxus galt, der in dem Hause des bescheidenen Cantors entbehrt werden konnte.

Nicht weniger ist es von Werth, die Förmlichkeit zu beobachten, in welcher Bach, in der damals üblichen Weise, an den „Herrn Vetter“ schreibt, von dem das Geschenk des Mostes herrührte und der sich, wie es scheint, recht als ein Mitglied der grossen Familie von Musikern gefühlt hat. Endlich erfahren wir durch diesen Brief, dass Altnikol, von dessen Bewerbung um den Organistendienst zu Naumburg oben die Rede war, erst im Jahre 1749 heirathen sollte, und dass die Erlangung jener Stelle wohl

die Bedingung dieser Verheirathung gewesen sein mag, wodurch sich das besondere Interesse erklärt, das Bach daran zu nehmen hatte.

Birnbaum, dessen Beerdigung vor 6 Wochen gemeldet wird, war niemand anders als jener wackere Magister zu Leipzig, der in dem Streite mit Scheibe so energisch für die musikalische Ehre und Grösse Meister Sebastians eingetreten war.

Wohl mochte der Ehrentag seiner Tochter Liesgen, der einzigen Tochter, deren Verheirathung ihm zu erleben vergönnt war, eine grosse und besondere Freude für ihn sein, und so begann das Jahr 1749, das für ihn so trübe enden sollte, in fröhlicher Weise.

Doch bald darauf begann die Trauer in seinem Hause einzukehren. Dass ihm sein jüngster blödsinniger Sohn David starb, dessen Zustand gewiss oft genug schmerzlich in sein Vaterherz eingegriffen hatte, konnte er wohl nur für eine Wohlthat erachten.

Wir haben gesehen, dass er schon vor ihm, seit seiner ersten Verheirathung, im Laufe einer mehr als 40jährigen Wanderung durch das Leben der Ehe von den ihm geborenen 21 Kindern nicht weniger als 12 begraben, dass er den jähen Tod eines geliebten Weibes, dass er das Ableben treuer Freunde und Beschützer zu beklagen gehabt hatte.

War ihm nach mancher Seite hin des Erhebenden, Grossen, Befriedigenden viel bescheert worden, so war doch sein Leben auch an Schmerzen und Sorgen reich genug gewesen. Oft mag sein gläubiges Herz mit stummer Frage zu Gott und seinem Erlöser aufgeblickt haben. Nun kamen die Tage, von denen er sagen durfte: „Sie gefallen mir nicht.“

Wiewohl von starkem Körper und noch kräftigerem Geiste, begann er doch unter dem Uebermaass der Anstrengungen, die er sich von frühster Jugend an auferlegt hatte, zusammen zu brechen. Offenbar war sein Nervensystem erschüttert, sein Gehirn afficirt.

Seine Augen fingen zuerst an, ihm den Dienst zu versagen. Er hatte in den durcharbeiteten Nächten viel von ihnen gefordert. Man erinnere sich, dass er schon in frühster Jugend, in monatelanger Arbeit bei Mondschein, ohne sonstiges Licht Noten copirt hatte. Wenn man ferner erwägt, dass er die ungeheure Zahl seiner Werke nicht nur in der Partitur, sondern in übergrosser Menge auch in den Stimmen selbst geschrieben, fremde Compositionen für seinen Gebrauch zu kirchlicher Aufführung und zum Studium copirt, einige seiner Werke selbst in Kupfer gestochen, Unterricht in ausgedehntestem Maasse ertheilt, musikalische Gesellschaften geleitet, den Dienst an der Orgel versehen, und neben alledem bei mässigem Diensteinkommen für eine zahlreiche Familie zu sorgen gehabt hatte, so wird es nicht in Erstaunen setzen, dass selbst eine so starke Natur wie die seine war, diesen Anstrengungen auf die Dauer Trotz zu bieten nicht vermochte.

Die Schwäche seiner Augen vermehrte sich von Tag zu Tag und es stellten sich Schmerzen ein. Es wäre immerhin möglich, dass es sich wirklich um eine Augenkrankheit gehandelt hat, als welche man das Leiden damals betrachtete; wahrscheinlicher ist, dass die Thätigkeit des Gehirns nachzulassen begann und dadurch der Mangel an Sehkraft bedingt wurde, wie dies der weitere Verlauf seiner Krankheit anzudeuten scheint. Er selbst meinte nicht, dass sein Ende nahe bevorstehe. Er hatte gehofft, durch eine Operation seine Sehkraft wiedergewinnen zu können. Einige seiner Freunde riethen ihm, sich dazu eines damals von England angekommenen Augenarztes von grossem Rufe, Namens Taylor, zu bedienen, in den sie Vertrauen setzten. Aber die Operation, obwohl zweimal vorgenommen, misslang. Er verlor den Gebrauch des Gesichts gänzlich. Die sonst angewandten Arzneien schafften ihm dasselbe nicht wieder, dagegen verlor er seine sonst so feste Gesundheit in so hohem Grade,

dass er bei fortwährenden Leiden sechs Monate lang das Haus nicht verlassen konnte.*) Ein blinder Greis, hatte ihn dasselbe Schicksal überkommen, welches ein Jahr später seinen berühmten Zeitgenossen und Kunstgefährten Händel treffen sollte.

Dennoch arbeitete sein unermüdlicher Geist weiter. Das geistliche Lied, jene Form des kirchlichen Gesanges, die er so lange mit Vorliebe gepflegt und in der er so Ausserordentliches geschaffen hatte, beschäftigte ihn auch in den Stunden schweren Leidens. Wie aus der inneren Tiefe seines gebrochenen Lebens arbeitete er in den letzten Tagen desselben den Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen" vierstimmig aus, indem er ihn seinem Schwiegersohne Altnikol in die Feder dictirte. Es war sein letztes Werk, dessen ergreifender, tieffrommer Ausdruck, dessen gläubige Ergebung uns wie in einem klaren Spiegel die edle Seele des grossen Meisters in dem Augenblicke ihrer Auflösung in die Hände Gottes erkennen lassen. Mit dieser Arbeit war der Quell jener erhabenen Schöpfungen erloschen, welche die Bewunderung und der Stolz der deutschen Kunst sind.

Zehn Tage vor seinem Ende schien es, als ob in seinem Augenleiden eine Besserung eintreten sollte. Eines Morgens vermochte er ganz gut zu sehen und auch das Licht des Tages zu ertragen. Aber es war das letzte Aufglühen der verglimmenden Flamme, die bis dahin eine so heilige Gluth ausgeströmt hatte. Er hatte die schöne Welt, das Licht ihres Tages noch einmal sehen sollen, ehe das Licht seines Lebens auf

*) Doch ist noch aus dem Jahre 1750 eine von Bach mit fester, deutlicher Handschrift durch Namensunterschrift vollzogene Quittung (acc.: „Joh. Seb. Bach. 1 Thlr. 8 Gr. 9 Pf.") aus dem Bose'schen Legat vorhanden, welche bestimmt ergiebt, dass zu Anfang dieses seines Todesjahres die Sehkraft noch keineswegs völlig erloschen war. Der Verfasser hat diese Quittung bei dem antiquarischen Buchhändler Stargardt in Berlin selbst in Händen gehabt.

immer zu erlöschen bestimmt war. Wenige Stunden darauf wurde er vom Schlage getroffen. Ein hitziges Fieber, welches sich einstellte, warf ihn vollends darnieder. Was konnte die Sorgfalt der Seinen und die aufopfernde Thätigkeit zweier der vorzüglichsten Aerzte Leipzigs gegen dies Unterliegen der Natur thun? Am Abend des 28. Julius, nach einem Viertel auf neun, erlag er, sanft hinüber schlummernd, seinen irdischen Leiden. Seine Seele schwang sich empor in jene Höhen, denen sie während eines langen Lebens mit so stolzem Fluge entgegen gestrebt, wohin sie durch ihren Gesang, durch die unerreichte Grösse und Gewalt seiner Kunst so viele seiner Nächsten zur Ehre Gottes emporgehoben hatte.

Auf dem St. Johannis-Kirchhof zu Leipzig ward sein Leib zur Ruhe bestattet. Seinen Leichenhügel deckt kein Stein, kein Kreuz sagt, wo er begraben worden. Gleich Mozart schlummert der grosse Tonschöpfer unerkannt unter den Tausenden, deren Gebeine dort ruhen. Das Letzte, was von seinem Leben und Sterben bekannt geworden, ist eine Nachricht aus dem Leichen-Register der Stadt Leipzig:

„Herr Johann Sebastian Bach, Cantor der Thomas-Schule, 67 Jahr alt, ist am 28. Juli 1750 allhier gestorben und am 31. ejd. beerdigt worden."

Ferner ein auf der Stadtbibliothek zu Leipzig befindlicher, aus der Leichenschreiberei daselbst herstammender Zettel:

„Ein Mann, 67 J. Hr. Johann Sebastian Bach, Kapellmeister und Cantor der Schule zu St. Thomas, auf der Thomas-Schule, wurde mit dem Leichenwagen begraben, den 30. Juli 1750."*)

---

*) Nach einer Bemerkung Spitta's (II. 760) hätte die Beerdigung am 31. Juli stattgefunden. Dies stimmt mit der Nachricht des Leichen-Registers überein. Woher die abweichende Mittheilung aus der

Dass der Rath der Stadt Leipzig den grossen, unersetzlichen Verlust ohne Theilnahme hinnahm, werden wir, so unbegreiflich dies uns erscheinen mag, doch sogleich erkennen. Was die Thomas-Schule betrifft, so wissen wir nicht, ob der Tod des ausserordentlichen Mannes dort besonderen Eindruck gemacht habe. Keine Nachricht sagt uns, dass die Alumnen ihn mit frommen Gesängen, wie er so oft Anderen gethan, zur Ruhe geleitet hätten.*) In der Kirche ward Bach's Ableben von der Kanzel aus verkündet:

„Es ist in Gott sanft und seelig entschlafen der Wohledle und Hochachtbare Herr Johann Sebastian Bach, Seiner Königlichen Majestät in Polen und Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen Hof-Componist, wie auch Hochfürstlicher Anhalt-Cöthenscher Kapellmeister und Cantor an der Schule zu St. Thomas allhier am Thomas-Kirchhofe, dessen entseelter Leichnam ist heutigen Tages christlichem Gebrauche nach zur Erde bestattet worden.**)

Für eine Trauer- und Leichenrede, wie solche zu jener Zeit so gebräuchlich waren, mögen die, durch die lange Krankheit erschöpften Mittel der Familie nicht ausgereicht haben. In der Jahresrede, welche der Rector A. Ernesti im nächstfolgenden Jahre am 4. Mai 1751 hielt, ward dieses Todesfalls nicht gedacht.***) Selbst die Zeitungen von Leipzig melden

---

Leichenschreiberei herrührt, wird sich wohl kaum ermitteln lassen. Der 31. Juli war der dritte Tag nach dem Tode. Auch ist die Verkündigung in der Kirche am 31. erfolgt.

*) Spitta (II. 700) sagt: „Wie es bei Kirchen- und Schulbeamten üblich war, geleitete die ganze Schule den Todten zu Grabe"

Dass dies der Fall gewesen, wird nicht als ausgeschlossen betrachtet werden können. Eine Nachricht, dass in der That dem grossen Meister die letzten Ehren erwiesen worden, ist nicht auf uns gelangt.

**) Spitta II. 760.

***) Programm der Thomas-Schule in der dortigen Schulbibliothek.

das Ableben dieses grossen Tonsetzers nicht. Er war eben nur Cantor gewesen und seine äussere Stellung hatte ihn, seiner Titel ungeachtet, nicht dazu berechtigt, die öffentliche Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen.

Nur die „nützlichen Nachrichten“ vom Jahre 1750 melden S. 680: „Den 28. Julii nach Mittage um 8 Uhr gieng aus der Zeitlichkeit Herr Johann Sebastian Bach, Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Hochbestallter Hof-Compositeur, Hochfürstl. Anhältischer, Cöthischer und Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischer wirklicher Kapellmeister, wie auch Director der Music und Cantor an der Thomas-Schule zu Leipzig. Eine übel ausgeschlagene Augen-Cur raubte diesen Mann der Welt, welcher sich durch seine ungemeine Kunst in der Music einen unsterblichen Ruhm erworben hat, und welcher solche Söhne hinterlässt, die gleichergestalt in der Music berühmt sind.“

Dies ist dürftig genug. Ausserhalb Leipzig erregte Bach's Tod grössere Aufmerksamkeit. So meldet eine Zeitungs Correspondenz nach Berlin, wo Bach durch den Besuch bei Friedrich II. bekannt geworden war:

„Verwichenen Dienstag, als den 28sten dieses ist allhier der berühmte Musicus, Herr Johann Sebastian Bach, Königl. Pohlnischer Churfürstl. Sächsischer Hof-Compositeur, Hochfürstl. Sachsen Weissenfelsischer und Anhalt-Cöthenscher Kapellmeister, Director Chori Musici und Cantor der St. Thomas Schule allhier im 66. Jahre seines Alters, an den unglücklichen Folgen der sehr schlecht gerathenen Augen-Operation eines bekannten Englischen Oculisten verstorben. Der Verlust dieses ungemein geschickten Mannes wird von allen wahren Kennern der Musik ungemein bedauert.“*)

*) Spenersche Zeitung von 1750 vom 3. August, Nro. XCIV.

Nur die wahren Kenner der Musik waren es also, die des grossen Meisters Heimgang bedauerten.

Ebenso brachten die Curiosa Saxonia aus Dresden*) folgendes den Stempel seiner Zeit nicht verläugnendes Gedicht auf den Tod des grossen Meisters:

„Sonnet auf weyland Herrn Capellmeister Bach.

Lasst Welschland immer viel von Virtuosen sagen,
Die durch die Klinge Kunst sich dort berühmt gemacht:
Auf deutschem Boden sind sie gleichfalls zu erfragen,
Wo man des Beyfalls sich nicht minder fähig acht't.
Erblichner Bach, Dir hat allein Dein Orgelschlagen
Das edle Vorzugswort des Grossen längst gebracht;
Und was für Kunst Dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
Das wird von Meistern selbst nicht ohne Neid betracht't.
So schlaf! Dein Nahme bleibt vom Untergange frey:
Die Schüler Deiner Zucht und ihrer Schüler Reyh
Dient durch ihr Wissen Dir zur schönen Ehrencrone;
Auch Deiner Kinder Hand setzt ihren Schmuck daran;
Doch was insoderheit Dich schätzbar machen kann,
Das zeiget uns Berlin in einem würdgen Sohne."

Endlich hat die musikalische Societät zu Leipzig ihm als ihrem Mitglied in einem besonderen Trauergedichte einen Nachruf gewidmet.**) Es lässt zu Genüge erkennen, dass mindestens diese Gesellschaft jetzt zu schätzen wusste, was Bach gewesen war und was die Welt an ihm verloren hatte. Als unmittelbares Zeugniss aus den Tagen, da der Meister seine irdische Laufbahn beschlossen hatte, möge es im vierten Theile unter Nro. 22 folgen. Der literarische

*) l. c. Erste Hälfte Januar 1751.

Diese, in jedem Falle wenig ausgezeichneten Verse haben einen sehr berühmten Verfasser, nehmlich den Capellmeister Telemann in Hamburg (Marpurg, historisch-kritische Beiträge, Bd. I., S. 561).

Es ist bei aller Schwäche der Dichtung doch wohlthuend, zu sehen, wie dieser damals hochberühmte Tonsetzer den Vater ehrte, neidlos und in ächt künstlerischer Weise den Sohn gefeiert hat.

**) Dasselbe ist von Dr. Georg Wenzky verfertigt und Mizler bezeichnet es als „Sing-Gedicht".

Charakter der Zeit, in der es entstanden, giebt sich in den schwülstigen Phrasen, den veralteten Wendungen und der trocknen prosaischen Gesammt-Auffassung eines so schmerzlichen Ereignisses deutlich zu erkennen. Sinniger und edler hat E. Schulze in seinem Gedichte: Seb. Bach's Apotheose (s. S. 348 Gedichte. Göttingen. 1813) den grossen Künstler gezeichnet, wenn er ihm singt:

Heil ihm, schon liegt das Irdische bezwungen;
Hell strahlt die Kunst, des trüben Flors beraubt;
Wonach er rang, das hat er jetzt errungen,
Weil er an Gott, weil er an sich geglaubt.
Das Ideal hält bräutlich ihn umschlungen;
Der Glaube flicht den Lorbeer ihm ums Haupt.
Kühn strebt sein Geist, das Dunkel zu verlassen;
Wer Gott geschaut, den kann die Welt nicht fassen.

Der Dichter sang dies Lied, als die Welt Seb. Bach vergessen zu haben schien. Er sang es in der Ahnung, dass die Nachkommen einen ihrer edelsten Geister, der Besten einen die je gelebt, nicht der Vergessenheit überlassen würden.

Lange vor dem Ableben Bach's, das man wohl erwartet und gewünscht zu haben scheint, war über seine Stelle disponirt worden.

Bereits am 2. Juni 1749, also mehr denn ein Jahr vor seinem Tode, zu einer Zeit, als Bach weder erblindet noch krank war, hatte bereits Graf Brühl, der allmächtige dirigirende Minister Friedrich August II., das folgende Schreiben an den damaligen zweiten Bürgermeister Born gerichtet.*)

Hochedelgebohrner
Hochgeehrter Herr Vice-Kanzler.

Ueberbringer dieses, der Compositeur bei meiner Kapelle, Harrer, ist dasjenige Subjectum, so ich Euer Hoch Edelgebohrnen bey meiner Anwesenheit in Leipzig

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118. fol. 40.

zu künftiger Remplacirung der dasigen Kapell-Director-Stelle, bey sich dereinst ereignenden Abgang Herrn Bach's, recommandiret habe.

Da nun derselbe eine Probe' Music von seiner Composition daselbst aufzuführen, und dadurch seine habileté in der Music zu zeigen willens ist; So habe Ew. Hochedelgebohrne hiedurch bestens ersuchen wollen, bemeldeten Harrer nicht nur hiezu die Erlaubniss zu ertheilen, sondern auch sonst zur Erlangung seines Endzweckes allen gütigen Vorschub zu thun.

Ew. Hochedelgeb. können überzeugt sein, dass ich meines Orts keine Gelegenheit verabsäumen werde, wo ich denselben aufrichtige Kennzeichen derjenigen Hochachtung geben könne, mit welcher unausgesetzt verharre

Ew. Hochedelgebohren
ergebener Diener
G. v. Brühl.

Dressden d. 2. Juni 1749.

An
den Herrn Vice-Kanzler Born.

P. S. Gleichwie ich nicht zweifle, dass die von Herrn Harrer aufzuführende Probe-Music Approbation finden werde; als wird mir auch angenehm sein, wenn demselben zu mehreren Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertigt würde."

Man ersieht aus diesem Schriftstück, dass nicht allein über die Stelle höheren Orts unter der Form der Empfehlung bereits disponirt war, und dass die sogenannte, schon bei Lebzeiten Bach's aufzuführende „Probe-Musik unzweifelhaft Approbation finden werde," sondern dass dem Stadtrath selbst zugemuthet wurde, das Amt sofort durch „ein auszufertigendes Decret" förmlich zu vergeben. Und der Inhaber desselben, ein Mann von 64 Jahren, war

damals noch nicht einmal erkrankt. Doch muss zu Ehren des Stadtraths zu Leipzig bemerkt werden, dass sich in den betreffenden Verhandlungen keine Spur davon findet, dass diesem Ansinnen Folge gegeben oder die Probe-Musik gestattet worden wäre.

Kaum aber hatte Bach nach Verlauf eines Jahres die Augen geschlossen, als auch Harrer mit seinen Empfehlungen sich wieder einstellte.

Es kam nämlich am 9. August 1750 folgendes Schreiben ein:*)

Hochedler, Bester.

Nachdem am 28. vor. Monahts der alte Capellmeister Bach verstorben, so glaube, dass es Ew. Hochedle nicht unangenehm sein wird, wenn ich demselben ein geschicktes Subjektum vorschlage, durch welchen das erledigte Cantorat bei der Thomas und Nicolai Kirche wohl besetzt werden könne. Es ist dies mein Capell Director, Gottlieb Harrer, welchen ich auf meine Kosten nach Italien geschicket, um nicht allein die Composition gründlich zu erlernen, sondern auch den heutigen brillanten Gusto der Musik sich bestens bekannt zu machen. Ich muss ihm auch die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er in beiden wohl reüssirt und sowohl im Kirchen Stylo, als in denen anderen Arten der Music sich derer Kenner Approbation zugezogen. Da es nun über dieses ein sehr stiller und comportabler Mann ist, so trage ich kein Bedenken, denselben Ew. Hochedlen auf das nachdrücklichste zu recommandiren, und zu versichern, dass dieselben mit seinem Fleiss und Application vollkommen zufrieden zu sein Ursache haben werden. Es wird mir übrigens zum besonderen Vergnügen gereichen, wenn Ew. Hochedlen denselben in seinem Suchen Favorisiren wollen, wie ich denn meines Orts bereit sein werde, bei Aller

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118. fol. 48.

Gelegenheit Ew. Hochedlen die wahre Estime zu erneuern, mit welcher stets verharre

Ew. Hochedlen
Dienstwilligster
Gr. v. Brühl.

Warschau d. 9. August 1750.

An
den Rath zu Leipzig."

Dieses Empfehlungsschreiben war viel weniger kategorisch als das erste. Aber es hätte dessen weiter nicht bedurft.

Am 28. July war Bach gestorben. Bereits am folgenden Tage wurde „in der Enge" des Raths zu Leipzig, noch ehe die sterbliche Hülle des grossen Meisters der Erde übergeben worden war, folgendes verhandelt:*) „der Cantor an der Thomas-Schule oder vielmehr der Capell-Director, Bach, sey ebenfalls verstorben, dazu sich angegeben,

Des Defuncti Sohn, Herr Bach, in Berlin.

Hr. Johann Trier, S. S. Th. et Mus. Cultor, event zu einem Organisten Dienst.

Hr. Joh. Gottlieb Görner, Organist zu St. Thomas.

Hr. Gottlieb Harrer, Director des Hrn. Premier-Ministre und Grafen von Brühl Excellenz, welcher von vorgedachtem Premier Ministre stark recommandiret worden.

Gestern (am Todestage) hätten sich gemeldet:

Hr. August Friedrich Graun, Cantor bey dem Gymnasio zu Merseburg.

Hr. Johann Ludwig Krebs, Schloss Organist zu Zeitz.

Hr. Vice Kanzler und Bürgermeister Dr. Born:

Er könne von der Recommandation wohl nicht absehen, wolle daher Harrern sein Votum geben.

Hr. Geh. Kriegsrath und Bürgermeister Stieglitz:

---

*) Acta des Raths zu Leipzig. VIII. 65. fol. 238.

Die Schule brauche einen Cantoren und keinen Capellmeister, ohnerachtet er auch die Music verstehen müsse. Harrer hätte viel Gutes versprochen, und sich zu allem, was man ihm vorgehalten, erklähret, wolle dahero theilss dieserhalb, theilss in Ansehung der hohen Recommandation demselben sein Votum geben.

Hr. B. Rath u. Pro-Cons. D. Masian.

Votiren ebenfalss auf Harrern.

Hr. B. Rath D. Trier,
Hr. Baumeister D. Winkler.
Hr. B. ff. Rath D. Platz,
Hr. Baumeister Winkler, } Etiam.
Hr. Kammer-Rath Richter,
Hr. Baumeister Leistner,
Hr. Baumeister Thomae
Exp."

So ward Bach's Stelle vergeben. Kein Wort des Bedauerns oder der Anerkennung war für den noch kaum Verstorbenen gefallen. Er „der Vornehmste unter den Musikanten", wie ihn Adolph Scheibe genannt hatte, hatte dem Rathe zu hoch gestanden. Man wollte „keinen Capelldirector" haben. Diese Bemerkung in dem Wahlprotokoll des neuen Cantors und die Eile, in der sein Amt durch den Empfohlenen des Ministers besetzt wurde, beides wirft ein bemerkenswerthes Streiflicht auf die Art und Weise, in der man den grossen Tonsetzer während seines Lebens betrachtet, wie man seinem endlichen Abgange mit Ungeduld entgegen gesehen hatte. Dass in ihm ein Mann gestorben war, um den ganz Leipzig, der Rath an der Spitze, hätte Trauer anlegen sollen, war keinem von denen, die ihr Votum für Harrer abgegeben hatten, zum Bewusstsein gekommen.

Und doch muss man, wenn man die Verhältnisse gerecht beurtheilen will, zugestehen, dass auch in der rücksichtslosen Weise, in der hier verfahren worden war, eine gewisse Berechtigung lag. Der Künstler

und Tonsetzer Bach galt der Schuldeputation nichts. Ihr war der Cantor gestorben, der schon in den Jahren seiner Kraft das Amt nicht verwaltet hatte, wie man es verlangt, der seit Monaten schwer erkrankt, zuletzt gar nichts mehr zu leisten im Stande gewesen war. Der strengen Pflicht, wie der Rath sie verstand, war zeither nicht Genüge geschehen. Man trachtete danach, diesem Uebelstand abzuhelfen.

Bach hinterliess sein Weib Anna Magdalena mit zwei unverheiratheten Töchtern, von denen die jüngere, Regina Susanna, erst 8 Jahre zählte. Seine Tochter „Liesgen" war verheirathet. Von seinen zahlreichen Söhnen waren nur noch vier am Leben: Friedemann, Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian.

Spitta hat das Verdienst, aus dem Archiv des Bezirks-Gerichts zu Leipzig (II. 956 ff.) den Nachlass Bach's ermittelt zu haben.

Dieser bestand in einem Kux (Ursula Erbstollen zu Klein-Voigtsberg), am Werthe taxirt zu 60 Thlr., ferner in baarem Gelde (Gold 112 Thlr. 18 Gr., Silber 119 Thlr.), in Schaustücken (25 Thlr. 20 Gr.), in ausstehenden Schulden (65 Thlr.), an Ausgabe-Geld (36 Thlr., wovon einige derer debitorum passivorum bezahlt worden); ferner war vorhanden: an Silber-Geräthen für 251 Thlr. 11 Gr. (darunter 1 Pokal und 9 Becher, 3 Tabatieren und 1 Tabatiere von Agath).

An Zinn, Kupfer, Messing waren taxirt 16 Thlr. 22 Gr., an Kleidern 32 Thlr. (hierbei ein silberner Degen und ein Stock mit Silber beschlagen); ferner Haus-Geräth 29 Thlr. 8 Gr. und an geistlichen Büchern 38 Thlr. 17 Gr.

Das für die Nachwelt merkwürdigste im Nachlasse Bach's waren offenbar dessen musikalische Instrumente, welche mit ihrer Taxe hier folgen mögen:

1)	1 fournirt Clavecin, welches auch der Familie, so viel möglich bleiben soll	80	Thlr.	—	Gr.
2)	3 Clavecins à 50 Thlr.	150	„	—	„
3)	1 kleineres	20	„	—	„
4)	2 Lauten-Werke à 30 Thlr.	60	„	—	„
5)	1 Stainerische Violine	8	„	—	„
6)	1 schlechtere Violine	2	„	—	„
7)	1 dq. Piccola	1	„	8	„
8)	2 Braccie à 5 Thlr.	10	„	—	„
9)	1 do.	—	„	16	„
10)	1 Bassetgen	6	„	—	„
11)	1 Violoncello	6	„	—	„
12)	1 do.	—	„	16	„
13)	1 Viola de Gamba	3	„	—	„
14)	1 Laute	21	„	—	„
15)	1 Spinettgen	3	„	—	„
		371	Thlr.	16	Gr.

Zusammen betrug der taxirte Werth des Nachlasses, dem die hinterlassenen Musikalien nicht angehört hatten, die Summe von 1122 Thlr. 16 Gr.

Dagegen waren an Passiven und sonst nöthigen Ausgaben 152 Thlr. 21 Gr. zu zahlen gewesen, so dass sich der Vermögensbestand auf (nach der allerdings wohl niedrigen Taxe) nicht mehr als etwa 1070 Thlr. herausstellte, welcher durch Erbvergleich vom 11. November desselben Jahres unter die Hinterbliebenen vertheilt wurde.

Von dem musikalischen Nachlass ist hierbei nicht die Rede gewesen. Es ist bereits früher mitgetheilt worden, dass diesen die beiden ältesten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel übernommen hatten. Die Instrumente wurden zunächst nicht vertheilt, sonsern deren Verwerthung vorbehalten, wobei bemerkt ist, dass der jüngste Sohn, Johann Christian, 3 Claviere nebst Pedal von dem Defuncto seel. bey

Lebzeiten erhalten und bei sich hatte, diese also zur Theilung nicht gelangen konnten.

Wirft man einen Blick auf den gesammten Nachlass, so zeigt dieser immerhin eine gewisse Wohlhabenheit und zum Theil (in den Silbergeräthen und Kostbarkeiten, dem silbernen Degen und dem silberbeschlagenen Stock) eine Art von Luxus, welche in den bürgerlichen Verhältnissen jener Zeit, zumal in einer so starken Familie, wie die Bach's war, auf wohlgeordnete Zustände schliessen lässt.

Freilich, mit dem Tode des Hauptes des Hauses waren diese durchbrochen. An ihre Stelle traten bald genug Entbehrung, Sorge, Noth.

Schon am 15. August wandte sich die Wittwe Bach mit folgendem Schreiben an den Rath:*)

Magni fici.

Hoch Edelgebohrne, Hochedel, Vest und Hochgelahrte, auch Hochweise Hochgeehrte Herren!

Nachdem es dem unerforschlichen Rath und Willen des sonst so liebreichen Vaters im Himmel gefallen, meinen lieben Ehemann den hiesigen Directorem der Music und Cantorem der Schule zu St. Thomae vor einigen Tagen durch einen seel. Tod aus dieser Zeitlichkeit zu nehmen und mich daher in den betrübtesten Wittben Stand zu setzen; und denn von langen Zeiten her bei der Schule von St. Thomae eingeführet, dass die Wittben derer verstorbenen Cantoren annoch das Gnaden halbe Jahr nach dem Tode ihrer Ehe Männer erhalten, solches auch meine antecessorin die Cunauin, und vor solcher die Schallin, und deren Vorfahren genossen: Als unterstehe mich Ew. Magnificens Hoch Edelgeborn: Hoched. und Hochv. Herrn unterthänigst gehorsamst bittend hierdurch anzugehen: Dieselben geruhen, vermöge Dero angebohrnen Leutseligkeit und weltberühmten Gütigkeit solche hohe Gnade mir

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118. Vol. III. fol. 48.

ebenfalls hochgeneigtest angedeyhen zu lassen: Als wofür Zeit Lebens mit aller ersinnlichen Hochachtung zu sein mich bemühen werde.

Ew. Magnificens Hoch Edelgeb.
Hoch Edel und Hochv. Herr
Dienstgehorsamste
„Anna Magdalena Bachin
Wittwe.

Leipzig den 15. August 1750."

Es wurde darauf, nachdem die Rathseinnahme-Stube unterm 17. August Bericht erstattet hatte, zustimmend beschlossen:

„Die verwittwete Frau Bachin suche anher das halbe Gnadenjahr zu gestatten, da ehedem die Cunauin auch Schallin dergl. erhalten, auf beschehnes Nachschlagen sowohl bei der Einnahme Stube als auf der Schule finde sich nach den beiliegenden Nachrichten, dass ehedem derer Schul-Collegen Wittben und Kinder solches bekommen und Hr. Harrer habe bei seiner Abreise declarirt, dass er sich dessen wolle gefallen lassen, wenn dereinst seine Wittbe dieses beneficium ebenfalls zu hoffen hätte".*)

Zwei Jahre später begegnen wir in den Acten des Raths folgendem

„Pro Memoria".**)

Herr Johann Sebastian Bach, Cantor zu St. Thomae obeit den 29. Juli 1750 und hat dessen Wittbe, da er noch 10 Wochen im quartal Crucis d. a. gelebet, die Besoldung vor solches quartal an 21 rthl. 21 gr. als verdient empfangen.

Ferner sind derselben auf Verordnung ausgezahlt
21 rthl. 21 ggr. vor das quartal Luciae 1750 statt des gesuchten halben Gnaden Jahres, zu einer freywilligen Beyhilfe.

---

*) Acta des Raths zu Leipzig. VIII. 65.
**) VII. B. 118. Vol. II. fol. 77.

40 rthl. wegen ihrer Dürftigkeit auch einiger überreichten Musicalien den 19. May 1752."

Wir sehen aus diesem Schriftstück, dass Bach's Wittwe in der That in Dürftigkeit lebte und dass der Rath sie unterstützt hat. Auch erfahren wir dabei, dass sie, offenbar im Drange der Noth, dem Rath Musikalien, also aller Wahrscheinlichkeit nach Compositionen ihres verstorbenen Gatten, überreicht hat, um sie zu Gelde zu machen.

Hält man dies mit dem bekannten Umstande zusammen, dass die Hinterbliebenen Bach's die Kupferplatten, welche zum Stich der Kunst der Fuge verwendet worden waren, als altes Metall haben verkaufen müssen, so erscheint deren Loos in der That beklagenswerth.

Wohin waren jene Träume geschwunden, in denen Anna Magdalena während der Tage ihres Glücks aus ihres Gatten Händen das Buch erhalten hatte, in dem er die Erinnerungen ihres Brautstandes und der ersten Jahre ihres glücklichen Beisammenseins eingezeichnet hatte? Der eisige Hauch des Unglücks hatte sie fortgeweht. Mangel und Noth waren in die Familie eingekehrt, die wir noch wenige Jahre zuvor in einer, wenn nicht glänzenden, doch zufriedenen und behaglichen Lage gesehen haben. Nicht einmal der Trost war ihr geblieben, dass die Mitwelt den grossen Todten beweinen half, dass sein Verlust empfunden, bedauert wurde. Nun trat auch das Alter an die Thür der Wittwe. Wie sie gelebt und gelitten wissen wir nicht. Wenige Jahre nach ihrem Gatten (1754) folgte sie ihm in die Ewigkeit hinüber, wo die Sorge schweigt und der Treue ihr Lohn zu Theil wird.

Fragen wir aber nach den Musikalien, die sie dem Rathe überreicht hatte, so weiss niemand darüber Auskunft zu geben. Die Rathsacten enthalten weder das Gesuch, noch etwas Weiteres über den Verbleib. Muthmaasslich waren jene Noten der Thomas-Schule

überwiesen worden und sind dort nach und nach verschwunden.

Wirft man von der Scheide des Jahrhunderts aus, das dem Wirken des grossen Tonmeisters gelauscht, einen letzten betrachtenden Blick auf die weit ausgezweigte Familie, welche zu Anfang desselben in so zahlreichen Sprossen durch die Musik dem religiösen Cultus ihrer Zeit gedient hatte, so wird man dieselbe mit dem Gefühl ernster Ueberraschung von dem Schauplatz menschlicher Thätigkeit nahezu verschwunden sehen. Ueber die Schicksale der vier Söhne Bach's, welche eine hervortretende Stellung in der Kunst eingenommen haben, werden wir in abgesondertem Werke Bericht erstatten. Ihr Stamm war bald genug erloschen.

Wo aber waren die Nachkommen jener grossen Thüringischen Organisten- und Cantoren-Familie geblieben, welche in den Tagen der Jugend und Manneskraft unseres Meisters die sächsischen Lande erfüllt hatten? Das Geschlecht des Urvaters Veit Bach hatte in dem wunderbaren Mechanismus der Welt seine Bestimmung erfüllt. Es hatte den grossen Tonmeister hervorgebracht. Nun ward es bald zu den Todten geworfen.

Mit schmerzlichem Bedauern weilt unser Blick auf seiner jüngsten Tochter Regina Susanna, die ihren Vater nur als Kind gekannt hatte. In Noth und Hilflosigkeit finden wir sie, fast die letzte ihres Stammes, als Greisin zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wieder. Das Intelligenz-Blatt zur Allgem. Leipz. Musikzeitung, Jahrgang 2, Nro. XIII vom Mai 1800 enthält eine von dem warmen Verehrer des grossen Meisters, Fr. Rochlitz, unterzeichnete „Bitte", in der es heisst: „Die Familie Bach ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des grossen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohem Alter, — diese

Tochter darbt. Sehr wenige wissen es; denn sie kann, nein sie soll, sie wird auch nicht betteln! —"

Die Bitte um Unterstützung hatte einigen Erfolg. Denn eben dort, aus dem December des Jahres 1800, in Nro. IV finden wir folgenden „Dank":

„Es ist mir durch die Verwendung der Herrn Breitkopff und Härtel und Hrn. Fr. Rochlitz beim Publicum gelungen, eine so ansehnliche und gütige Unterstützung meiner Schwäche zu erhalten, dass mein innigster Dank dafür nur mit mir selbst aufhören kann. 96 rthl. 5 gr. sind es, die ich von der Güte meiner Unterstützer durch die Hände jener Herrn erhalten habe. Wenn es den Geistern meines verdienten Vaters und meiner verdienten Brüder vergönnt ist, an meinen Schicksalen Antheil zu nehmen, wie sehr muss ihr bisheriges Mitleid in Mitfreude verwandelt sein.

Leipzig im December 1800.

Regina Susanna Bach."

Aber die Bitte für die in Noth darbende Tochter des grossen Meisters war weiter hinaus über die Mauern und Thore Leipzigs gedrungen. Sie hatte an ein Herz geschlagen, das ihm verwandt war, das sich ihm ebenbürtig fühlen durfte. Der Name Ludwig van Beethoven klingt wie Orgelton und Harfenklang in die trübe Stimmung hinein, die über dem letzten Kinde Bach's ausgebreitet war.

Am 19. Mai 1801 schrieb Rochlitz noch einmal:

„Unsere Bitte um Unterstützung der einzigen aus dem Bachischen Hause Uebergebliebenen, der jüngsten Tochter Sebastian Bach's, ist vom Publicum nicht übersehen worden: man hat dieser guten Frau durch uns einen nicht ganz unbeträchtlichen Beytrag zur Erleichterung ihres unversorgten Alters zukommen lassen; sie hat in diesen Blättern hierüber quittirt und dafür gedankt. Mit inniger Rührung empfingen wir aber jetzt den 10. May durch den Wiener Tonkünstler,

Herrn Andreas Streicher, die ansehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant, welche von dem hiesigen Banquier Löhr mit 200 Rrthr. bezahlt worden ist, von den untengenannten Personen.

Die Sammlung war durch den angeführten Musiker veranstaltet, und vornehmlich betrieben worden von dem verdienten Grafen Fries in Wien, an welchen ohnedies, wer unter uns Sinn hat für das Gute und Schöne von seinem Aufenthalt in Leipzig her, so gern denkt. Zugleich erklärte sich der berühmte Wiener Componist und Virtuos, Herr v. Beethoven, er werde eines seiner neuesten Werke einzig zum Besten der Tochter Bach's im Breitkopf-Härtel'schen Verlage herausgeben,*) damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte: wobei er auf so edle Weise auf möglichste Beschleunigung der Herausgabe dringt, damit uns ja nicht etwa diese Bach früher stürbe als jener Zweck erreicht würde" —

So reichte Beethoven, der gewaltige grosse Meister, über der Asche seines Vorgängers diesem die Bruderhand in der Unterstützung seiner einzig übriggebliebenen Tochter. Regina Susanna Bach dankte am 20. Mai desselben Jahres in folgenden Worten:

„Mit Thränen der Freude empfange ich diese, alle meine Erwartungen weit übersteigende Summe. Keiner von den Tagen, die mir die Vorsehung noch schenkt, soll vergehen, ohne dass ich dieser meiner Wohlthäter mit innigem Dank gedächte.

Leipzig den 20. May 1801.

Regina Susanna Bach".

So endete die Familie Sebastian Bach's in Almosen und Dürftigkeit.

Und seine Werke, seine geistige Nachkommen-

---

*) Der Verfasser hat nicht ermitteln können, ob Beethoven die oben ausgesprochene Absicht erfüllt und welches Werk er für den bezeichneten Zweck bestimmt gehabt habe.

schaft? Zersplittert und verstoben, in Hunderte von Händen vertheilt, waren sie lange Zeit hindurch eine Beute des Zufalls, der Unwissenheit, der Alterthumskrämerei.

Mizler, der erste Biograph Bach's, hatte nach Rücksprache mit Carl Philipp Emanuel die zahlreichen Arbeiten des grossen Tonsetzers in folgender Weise zusammengefasst*):

„Die Werke, die man diesem grossen Tonkünstler zu danken hat, sind endlich folgende, welche durch den Kupferstich gemeinnützig gemacht worden:

1. Erster Theil der Clavier-Uebungen, bestehend in sechs Suiten.
2. Zweiter Theil der Clavier-Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Ouvertüre für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.
3. Dritter Theil der Clavier-Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen, über einige Kirchengesänge, für die Orgel.
4. Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.
5. Sechs dreistimmige Vorspiele, vor ebensoviel Gesänge, für die Orgel.
6. Einige canonische Veränderungen über den Gesang: Vom Himmel hoch da komm ich her.
7. Zwo Fugen, ein Trio und etliche Canones, über das oben gemeldete, von Seiner Majestät dem Könige von Preussen aufgegebene Thema, unter dem Titel: musikalisches Opfer.
8. Die Kunst der Fuge. Dieses ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapunkte und Canonen über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten und nach-

*) Musikalische Bibliothek. 1754. IV. Bd. S. 167.

gehends in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.

Die ungedruckten Werke des seeligen Bach sind ungefähr folgende:

1. Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage.
2. Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanktus, Dramata, Serenaden, Geburts-, Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstücke.
3. Einige zweichörige Motetten.
4. Eine Menge von freien Vorspielen, Fugen und dergleichen Stücken für die Orgel, mit dem obligaten Pedale.
5. Fünf Passionen, worunter eine zweichörige befindlich ist.
6. Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale.
7. Viele Vorspiele vor Choräle, für die Orgel.
8. Ein Buch voll kurzer Vorspiele vor die meisten Kirchenlieder für die Orgel.
9. Zweimal vierundzwanzig Vorspiele und Fugen durch alle Tonarten, fürs Clavier.
10. Sechs Toccaten fürs Clavier.
11. Sechs dergleichen Suiten.
12. Noch sechs dergleichen etwas kürzer.
13. Sechs Sonaten für die Violine ohne Bass.
14. Verschiedene Concerte für 1, 2, 3 und 4 Clavicymbale.
15. Sechs Sonaten für den Violoncell.
16. Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art und für allerley Instrumente".

Man sieht, dass dieser Nachweis im Vergleich zu der übergrossen Menge der Schöpfungen Bach's dürftig genug ist und insbesondere in den Nummern

2, 3, 4 und 16 sehr allgemein lautet. Und doch befand sich das Meiste in den Händen der Söhne und im Besitz der Thomas-Schule.

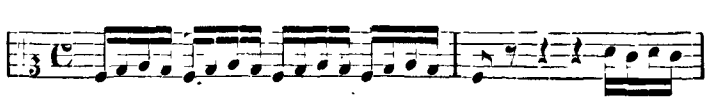
Was dieser angehört hatte, ist bis auf wenige unbedeutende Ueberreste verschwunden. Sorglosigkeit, vielleicht auch unedle Habsucht haben zusammengewirkt, um die Stätte, an der der grosse Meister geschaffen hatte, jener Schätze zu berauben, die ihr ein unveräusserliches Denkmal seiner Thätigkeit hätte bleiben sollen. Nur wenige Blätter ans jener Zeit, unter verstaubten Papieren mühsam hervorgesucht, erinnern daran, dass Bach dort sieben und zwanzig Jahre lang gelebt und gearbeitet und dass noch Mozart über dreissig Jahre nach dem Tode des grossen Meisters sich dort an seinen Werken erhoben, seinen grossen Geist mit ihnen erfüllt hatte.*)

---

*) Wohl war dem Verfasser dieses Werkes vielfach und auch durch den verdienten Cantor der Thomas-Schule, Hauptmann, versichert worden, dass in den Schränken der Anstalt nichts mehr von Bach, resp. aus seiner Zeit vorhanden sei. Bei genauerer Nachsuchung fand sich indess doch:

1. Ein Oratorium Passionale von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 zu Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluss
   a. die Ueberschrift des Recitativs und zweier Arien des Appendix,
   b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaasslich von Bach dazu gesetzt war,

   unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.
2. Original-Stimmen zu der Cantate: „Herr Gott, dich loben wir."
3. In einem alten Heft mit Claviersachen die Ueberschrift und Noten des Stücks:



Freilich war die übergrosse Mehrzahl derselben Eigenthum der Familie gewesen. Dies wurde zwischen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel und zwar wie Forkel (S. 61) erzählt, in der Weise getheilt, dass Friedemann das Meiste davon (muthmaasslich $^3/_5$) bekam, weil er in seiner damaligen Stellung zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Er hat in seinem vielbewegten und unruhigen Leben leider oft genug Veranlassung gefunden, diesen seinen Antheil zu verringern. Was ihm schliesslich geblieben und wohin dies gekommen, wissen wir nicht.*)

Anders war es mit dem Antheil Carl Philipp Emanuel's. Nach dessen im Jahre 1788 zu Hamburg erfolgtem Tode wurden die autographen Werke seines grossen Vaters mit seinem sonstigen musikalischen Nachlass, dem auch das Alt Bachische Archiv angehörte, öffentlich versteigert. Ein Bücherverzeichniss dieses Nachlasses vom 4. März 1803 (Hamburg. E. Müller S. 34), in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlich, zählt als Manuskripte Bach's in zusammenfassender Weise auf:

---

4. Ein altes Heft mit den Stimmen zu der Ouvertüre in D-dur aus Bach's Zeit,

immerhin mindestens werthvolle Erinnerungen an den grossen Mann, der dort einst gewirkt.

*) C. Ph. E. Bach in einem Briefe an Forkel vom 26. August 1774 (Original in der Königlichen Bibliothek zu Berlin) klagt: „Es ist ärgerlich, dass die Sachen vom seel. Vater so herumflattern. Ich bin zu alt und zu sehr beschäftigt, um sie zusammen zu treiben." Sehr richtig sagte die „Musikalische Correspondence" von Speyer vom Jahre 1789, S. 234, indem sie an den Todestag S. Bach's erinnert, schon zu jener Zeit: „Mit Schmerzen denke ich daran, was nun wohl in wenigen Jahren aus der Menge seiner Manuscripte, wovon gewiss jedes ein Meisterstück ist, werden kann, nachdem nun auch sein würdiger Sohn todt ist.

O Cantus! O Apollina! Vobis posternum (haec) quid fiat?"

„Nro. 123. Einen Stoss mit 32 verschiedenen Kirchenmusiken.
Nro. 124. Einen starken Stoss mit Kirchenmusiken.
Nro. 125. Noch einen starken Stoss mit Kirchenmusiken.
Nro. 126. Die grosse katholische Messe.
Nro. 127. Einen Stoss mit Hochzeits-Cantaten.
Nro. 128. Einen starken Stoss mit Passionsmusiken, Dramen, Cantaten.
Nro. 129. Einen starken Stoss mit Simfonien, Sonaten, Ouvertüren, Concerten, Trios, Fugen etc.“*)

Diese verschiedenen „Stösse“ sind theils in den Besitz des Gesanglehrers Pölchau, theils in den des Musikdirectors Schwenke zu Hamburg übergegangen. Bei dem Verkauf des musikalischen Nachlasses des Letzteren (1824) kamen diese wiederum zur Versteigerung. Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, wie gering diese werthvollen Schätze zu jener Zeit noch geachtet worden sind. Denn während die Original-Partitur von Mozart's Es-dur-Sinfonie bei derselben Versteigerung doch mit 70 Mark Banko, die des 1. Finale des Titus mit 66 Mark Banko bezahlt wurden, gingen

die Kunst der Fuge für 8 Mark 2 Schilling,
die Coffee-Cantate für 5 Mark 2 Schilling,

*) Diese Stösse wurden laut dem in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen „Verzeichniss von Neuen Büchern und Kostbaren Werken“ am 4. März 1805 im Eimbeck'schen Hause zu Hamburg in dem Nachlass C. Ph. Bach's zu folgenden Preisen verkauft (S. 34):

Nro. 123 für 67 Thaler,
„ 124 „ 61 „
„ 125 „ 51 „
„ 126 (die grosse katholische Messe) ohne Preis,
„ 127 für 25 Thaler,
„ 128 ohne Preis (hiebei die Matthäus-Passion),
„ 129 für 5 Schillinge.

das Orgelbüchlein für 8 Mark 2 Schilling,
das Magnificat in Es-dur für 10 Mark 4 Schilling,
das Magniffcat in D-dur für 7 Mark 8 Schilling*),
die Cantate von der Vergnügsamkeit für 7 Mark 2 Schilling,
ein Drama nebst Parodie, Partitur und Stimmen für 3 Mark 2 Schilling,
die 2chörige Passions-Cantate (Matthäus) Partitur für 9 Mark

fort, Summen, die so geringfügig sind, dass sie im Verhältniss zu dem Werthe der Werke für nichts erachtet werden können.

So waren diese kostbaren Arbeiten, von deren wirklichem Werth selbst die Söhne Bach's keine richtige Ahnung gehabt zu haben scheinen, in einer Weise vereinzelt, welche die gerechteste Besorgniss für den Nachruhm des grossen Meisters hätte erwecken können.

Unzweifelhaft ist vieles davon verloren gegangen. Man weiss, dass in Folge der Bemerkung, welche Bach auf die Original-Partitur eines Sanctus (zur grossen H-moll-Messe gehörig) gesetzt hatte:

„Die Parteyen sind in Böhmen bei Graf Spork"

nach diesen Stimmen Nachforschungen gehalten worden sind, die zwar kein Resultat ergeben, wohl aber zu der Vermuthung geführt haben, dass diese kostbaren Ueberreste aus der Feder des grossen Mannes dem Gärtner zum Verkleben der Pfropfreiser an den Obstbäumen überwiesen worden seien. Wir sehen aber auch in der (zu Berlin auf der Königlichen Bibliothek befindlichen) Original-Handschrift Bach's der drei Vio-

---

*) Diese, wie überhaupt der grösste Theil der in Hamburg aus Phil. Emanuel's Nachlass versteigerten Original-Handschriften J. S. Bach's befinden sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Obige Preise sind aus den Verkaufs-Catalogen des Ph. E. Bach'schen und des Schwenke'schen Nachlasses ersichtlich.

lin-Sonaten in F-dur, A-moll und C-dur mit bedauerndem Erstaunen folgende Bemerkung:

„Dieses von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebene vortreffliche Werk fand ich unter alten für den Butterladen bestimmten Papieren in dem Nachlasse des Clavierspielers Polschau zu St. Petersburg 1814.

Georg Pölchau."

Dennoch waltete ein glücklicher Stern über den zerstreuten Werken des grossen Meisters. Wie viel davon auch zerstoben und verloren sein mag, die ungeheure Menge dessen, was uns geblieben, hat sich nach und nach wieder in grössere Gruppen zusammengezogen; Vereinzeltes findet sich dazu. Was die Sorglosigkeit der nächsten Nachfolge zerstreut hat, das sammelt die liebende Sorgfalt späterer Zeiten wieder, indem sie mit ehrerbietiger Bewunderung das Andenken des grossen Kunstheroen zu ehren weiss.

Dreiundneunzig Jahre nach seinem Tode, am 23. April 1843, wurde, seiner ehemaligen Wohnung, der Cantorei der Thomas-Schule gegenüber, dem unsterblichen Tondichter durch die Fürsorge Felix Mendelsohn Bartholdy's ein Denkmal errichtet, das der Nachwelt den Ort, wo er wirkte, und die edlen Züge seines Antlitzes im Gedächtniss erhalten sollte. Nur einem Enkel des grossen Meisters (Wilhelm Johann, Christoph Friedrich's, des Bückeburgers Sohn, geb. 1759)*) war es vergönnt, die Wiedergeburt der edlen erhebenden Werke seines Grossvaters zu erleben und der Enthüllung jenes Denkmals beizuwohnen. Ein ewigeres Denkmal hat er sich in seinen Schöpfungen gesetzt, ein Denkmal, welches, mit jedem Jahre an Grösse und Anschaulichkeit wachsend, in eine Zukunft hineinragt, deren Fernen unserem menschlichen Blicke verhüllt sind.

Wenn es erhebend ist, dem Leben und Wirken

*) Wilhelm Bach ist im Jahre 1846 ohne Söhne gestorben.

eines so ausgezeichneten Mannes mit aufmerksamen Blicken folgen zu können, so ist es eben nicht minder von hohem Werth, zu sehen, wie die späte Nachkommenschaft, um seinen Grabhügel geschaart, den Manen des Verstorbenen ehrende Weihopfer bringt. Zu diesem rechnen wir vor Allem jenes grosse National-Unternehmen, das den Zweck hat, die zahlreichen, zum Theil leider noch immer zerstreuten, in jedem Falle in überwiegendem Maasse unbekannten Werke des grossen Meisters in einer sorgfältig redigirten Pracht-Ausgabe zusammen zu fassen. Die zu Leipzig constituirte Bach-Gesellschaft hat mit dem hundertjährigen Todestage Bach's, am 28. Juli 1850,* begonnen, diese Aufgabe, wie schwierig und weit aussehend sie sein mag, durchzuführen. Die Werke sind es, die die Verstorbenen ehren, welche der staunenden Nachkommenschaft Zeugniss ablegen von der Erhabenheit ihres Geistes, der Reinheit, Kraft und Fülle ihres Strebens. In ihnen leben jene grossen Künstler fort, die wir mit gerechtem Stolze die unseren nennen, und in ihnen weilt auch Sebastian Bach unter uns mit begeisterndem Zuruf, mif erhebendem Gesange. So ist und bleibt er unser, ob auch seine Asche unter unbekanntem Todtenhügel schlummere, ob über seinem einst so reich blühenden Geschlechte der Engel des Todes mit trauerndem Blick die Fackel umgekehrt habe.

Er ist uns nicht gestorben. So lange deutscher

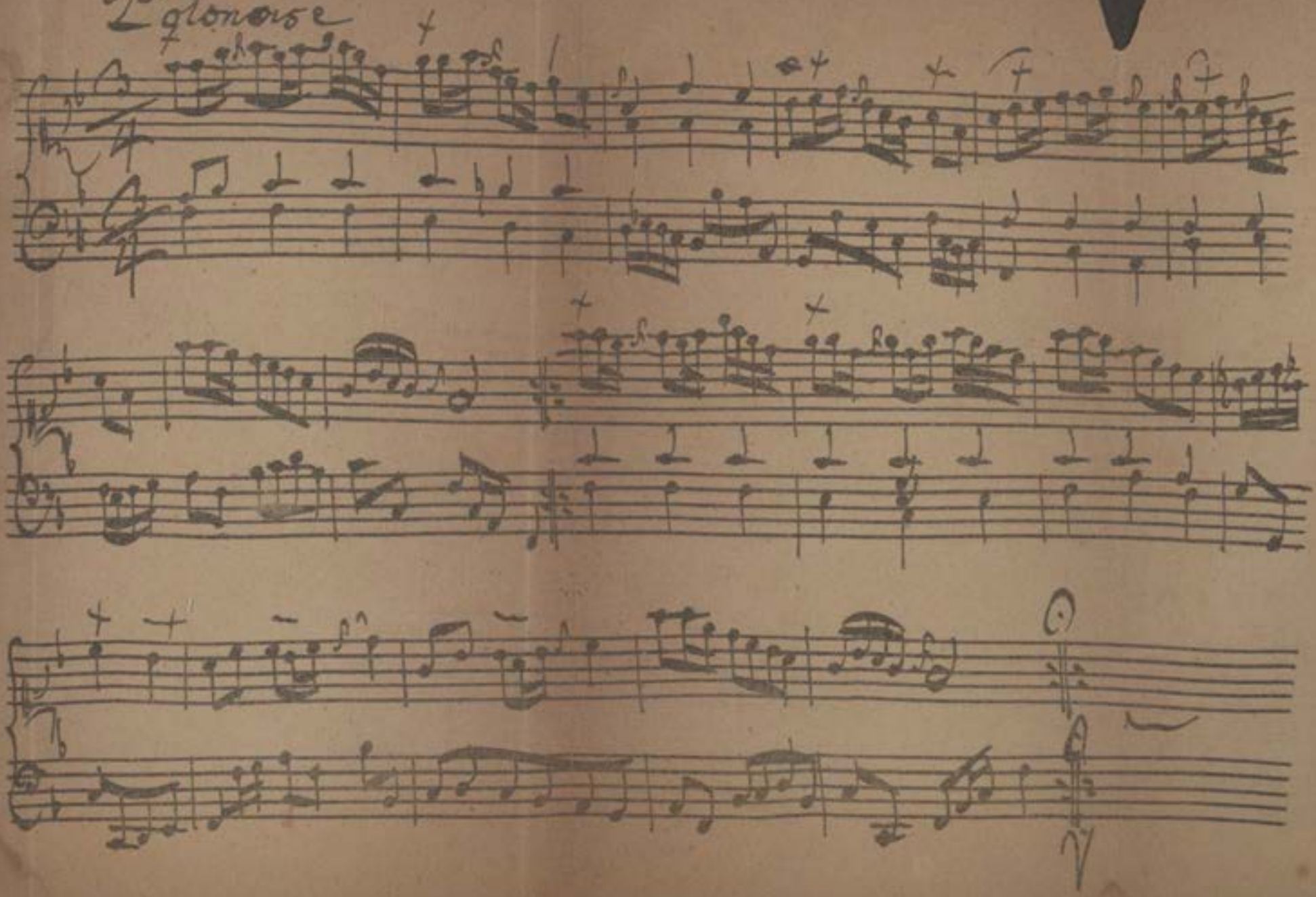
---

*) Die ersten Unterzeichner des Aufrufs zur Gründung dieser Gesellschaft sind die Herren C. F. Becker, Breitkopf und Härtel, M. Hauptmann, Otto Jahn und Rob. Schumann. Zu den verdienstvollsten Förderern derselben in Bezug auf die materielle Arbeit, welche der Veröffentlichung als Grundlage dient, rechnen wir vor Allen den Herrn Musikdirector Rust, jetzt Bach's Nachfolger im Amte an der Thomas-Kirche, und die leider zu früh verstorbenen ehemaligen Custoden der Königlichen Musikalischen Bibliothek zu Berlin, Dehn und Dr. Espagne.

Geist in deutschen Herzen lebt, so lange deutscher Sinn aus seinen heiligen Tiefen Schmerz und Freude, Anbetung und Jubel, Empfindung und Begeisterung in Tönen niedergelegt, so lange die Verehrung Gottes in seinen evangelischen Tempeln durch kunstvolle Klänge gefeiert wird, so lange wird der grosse Meister in der Mitte seiner Nation leben, wird der Name Johann Sebastian Bach zu den edelsten gezählt werden, die die Geschichte Deutschlands mit goldenem Griffel auf die Tafeln ihres Ruhmes verzeichnet hat.

Ende des dritten Theiles.

Polonoise

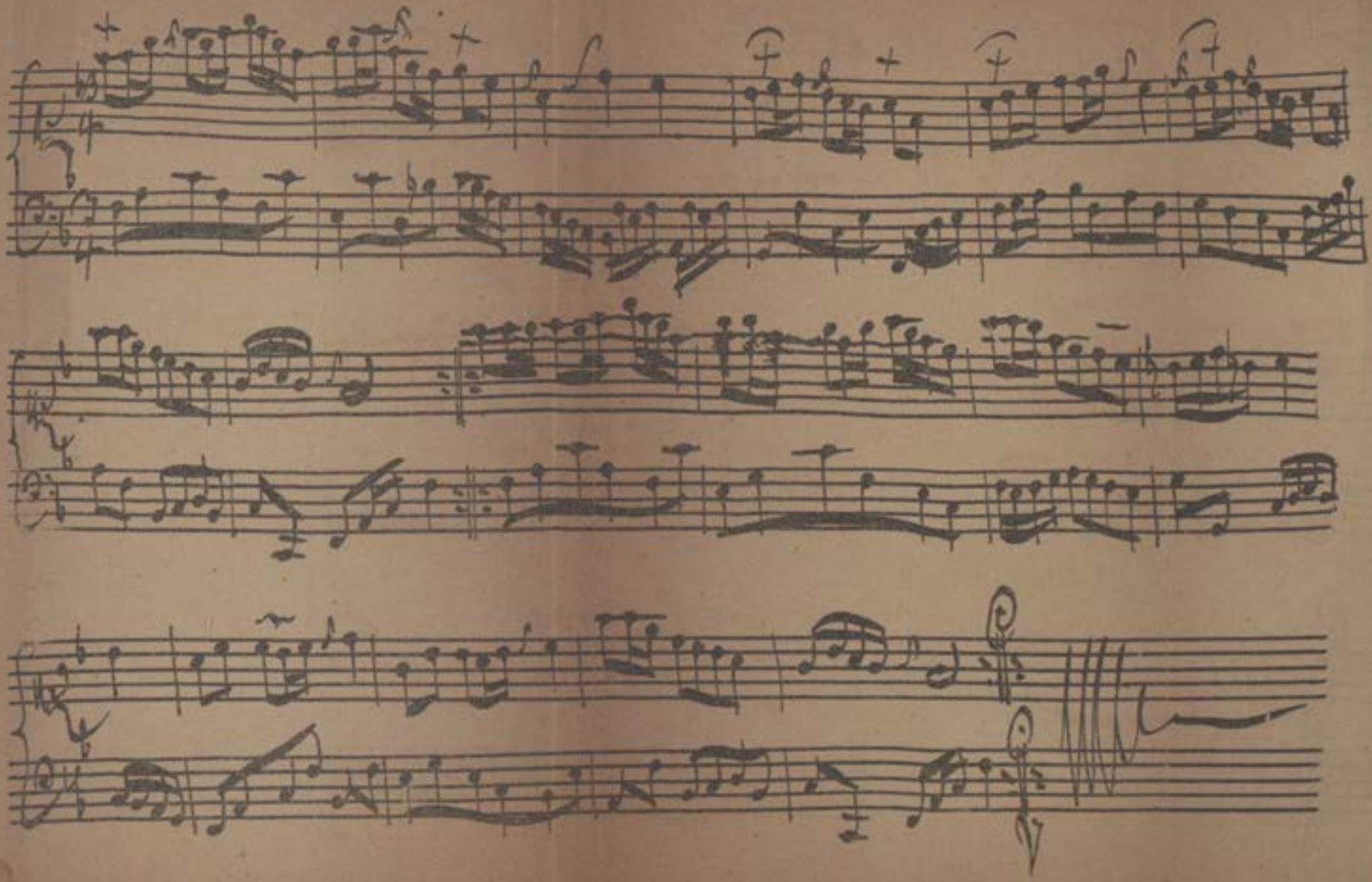


Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

I. Polonaise

J. S. Bach.

Wilhelm Lampe Verlagsbuchhandlung

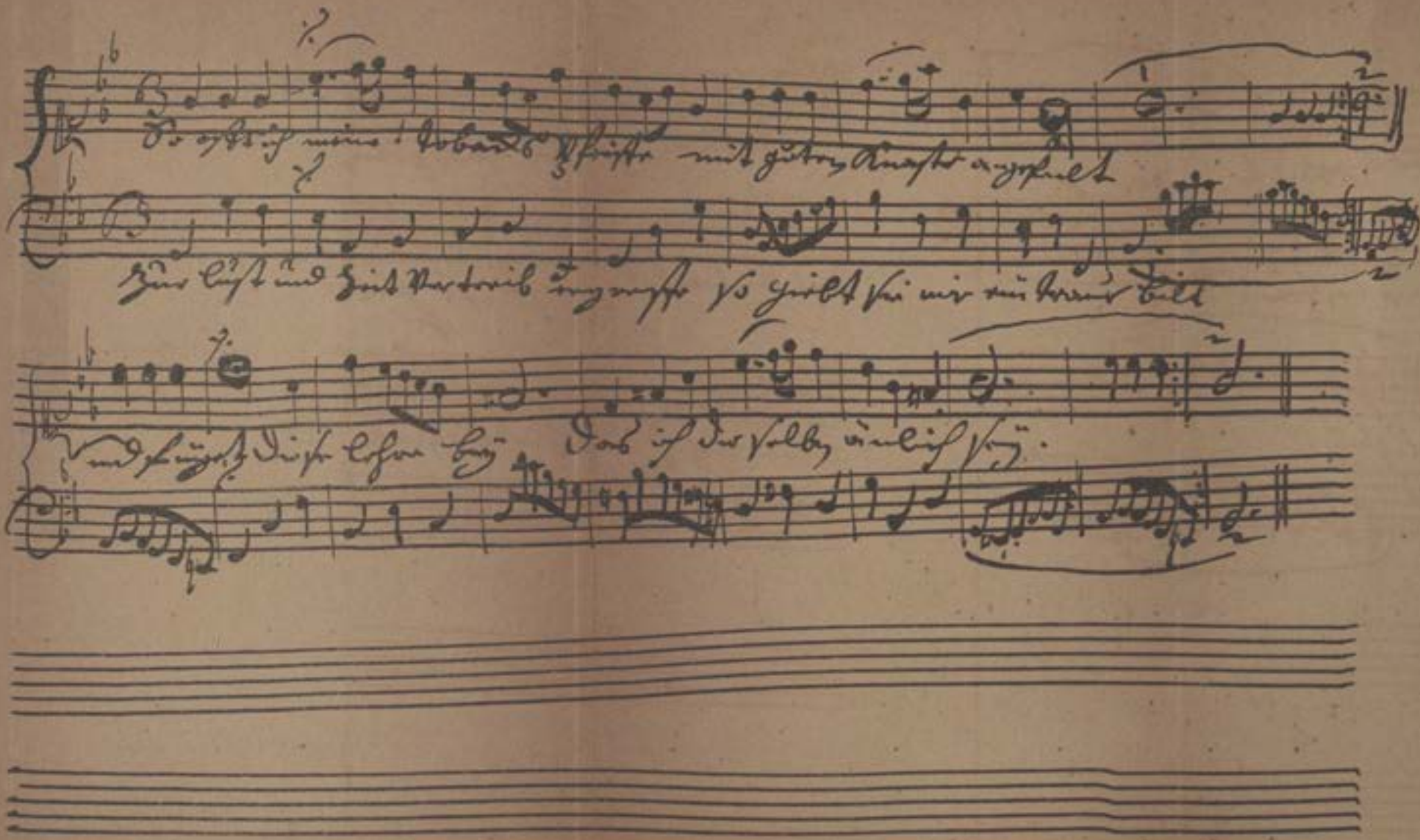


Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

J. Polonaise.

J. S. Bach

Wilhelm Heinrich Hedinghaus

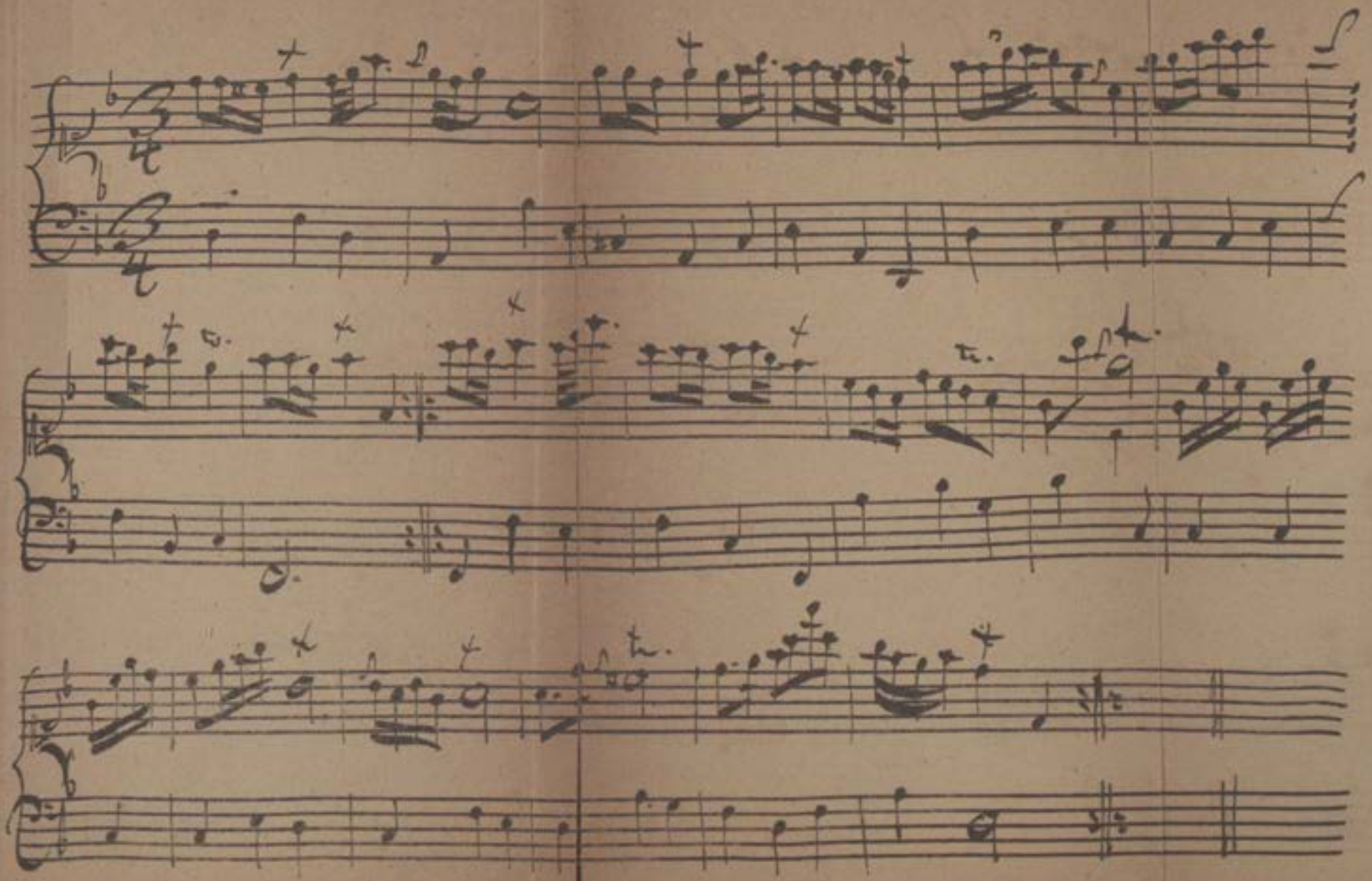


Aus Anna Magdalena Bach's Buch.

2. Lied. So oft ich meine

J. S. Bach.

Wilhelm Causch Lithographie



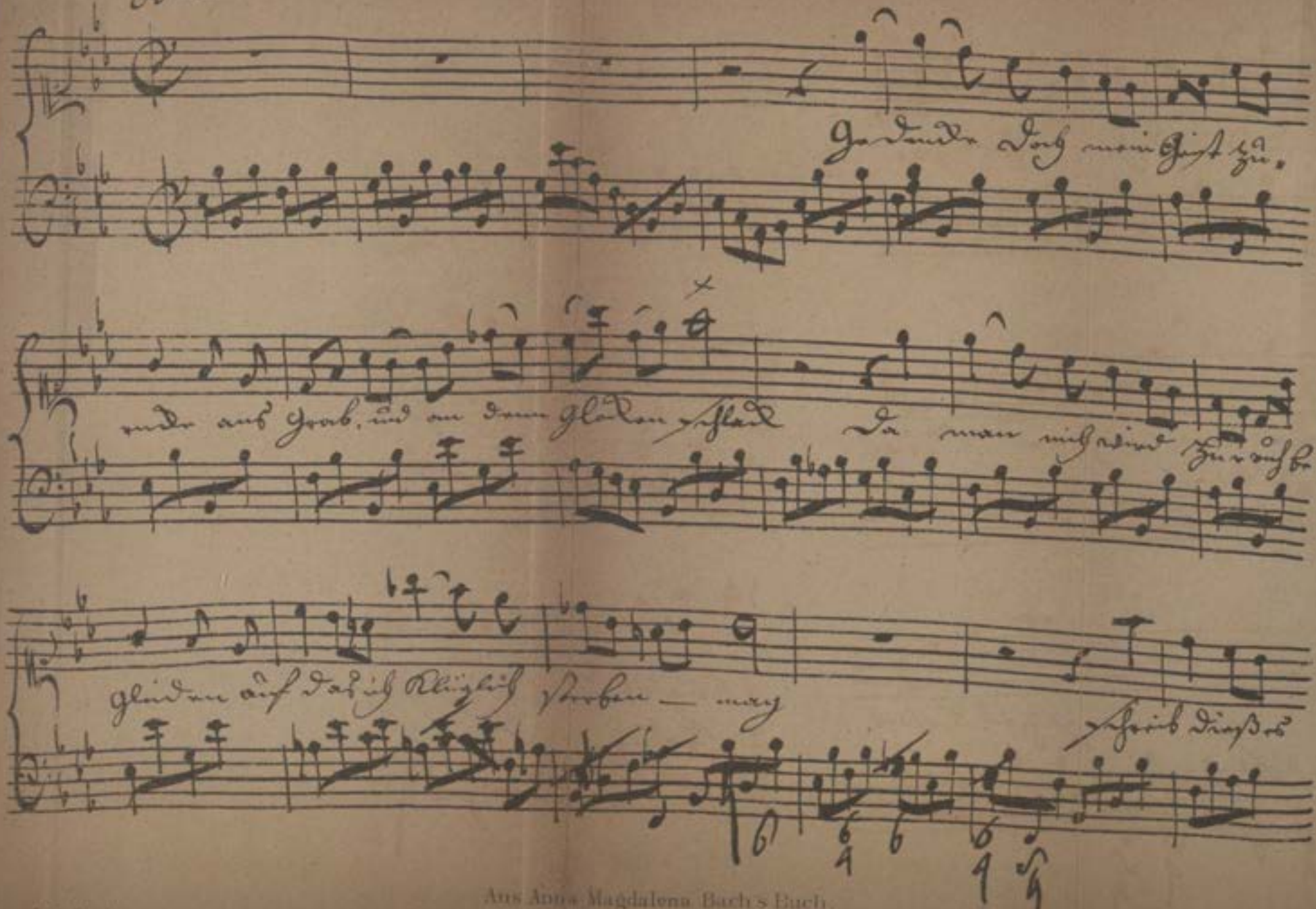
Aus Anna Magdalena Bach's Buch

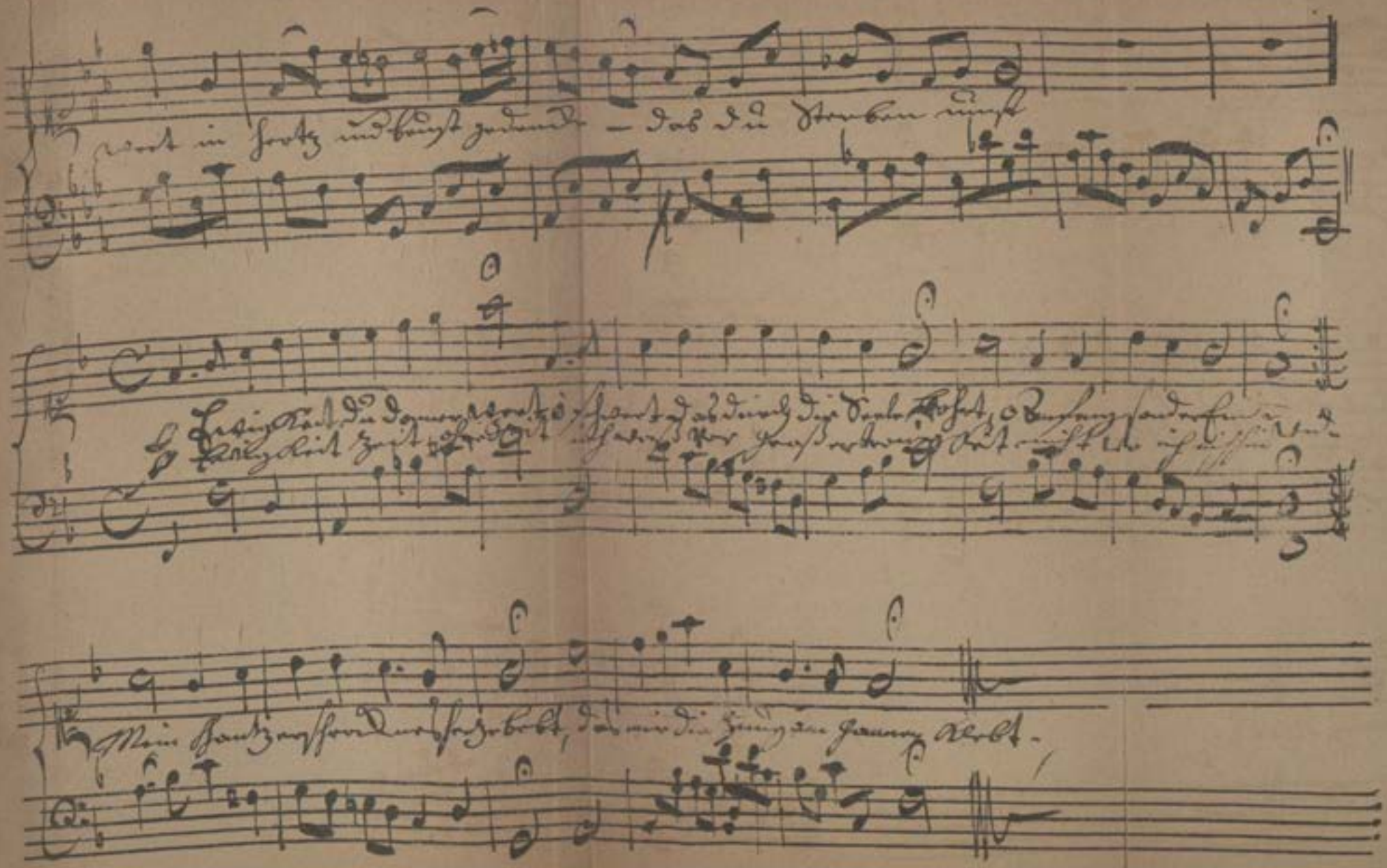
2 Polonaisen

J. S. Bach

Wilhelm Busch Verlagsbuchhandlung

Aria.


Gedenke Herr mein Ende,
nder auf Grab, und an dem glatten Stab
Da man nicht weiß Hinfahrt
gleichwie auf Dasein Klüglich Warten — warz
Herr Hinfahrt



Aus Anna Magdalena Bach's Buch

3. Arie Gedenke doch mein Geist

00100521

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 20 February, 2020